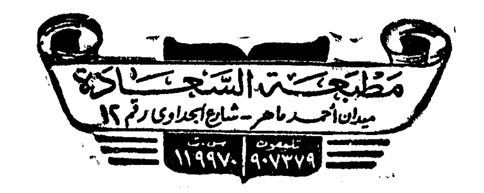
اتجاهات الفكر الأوربى الرئيسية
فى
تحليل النصوص الأدبيــة

بقلم الدكتور
عبد العزيز أبو سريع ياسين

الطبعة الأولى
١٤١٢ هـ — ١٩٩١ م


مطبعة السعادة
ميدان أحمد ماهر - شارع الجداوى رقم ١٢
تليفون ٩٠٧٣٧٩
ص.ب ١١٩٩٧٠

الاهـــداء

إلى الله ، لا أشرك مـــع الله أحـــدا
إلهى ، أنت مقصودى ، ورضاك مطلوبى

عبد العزيز أبو سريع ياسين

تصـــدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين ، إياك نعبد وإياك نستعين ، اهدنا الصراط المستقيم ، صراط الذين أنعمت عليهم ، غير المغضوب عليهم ولا الضالين .

والصلاة والسلام على أشرف الخلق وسيد المرسلين ، سيدنا محمد النبى العربى العظيم ، وعلى آله وأصحابه ، وأتباعه وأحبابه ، صــلاة وسلاماً دائمين متلازمين إلى يوم الدين ، عدد معلومات الله الحى العلى العظيم .

وبعـد :

فهذا بحث يغوص بالقارىء فى عمق تخصصات متعددة ، ومناحى متفرقة من الفكر الأوربى الحديث والمعاصر ، محاولا أن يجمع له خلاصة جهود هذا الفكر فى تحليل النصوص الأدبية ، وتلك غاية معرفية طالما تطلع إليها المشتغلون فى هذا المضمار ، ومن ثم فهو يسد نقصاً تعانى منه المكتبة العربية.

وقد جعلته فى ثلاثة فصول يسبقها تمهيد قصير ، ويشمل الفصل الأول حديثاً عن الاتجاه النفسى ، ويتحدث الفصل الثانى عن الاتجاه الاجتماعى ، ثم يكون فى الفصل الثالث حديث الاتجاه اللغوى .

والله أسأل أن ينفع بهذا البحث كاتبه ، وقارئه ، وناقده الذى يبتغى بنقده وجه الله ، ثم خدمة الثقافة العربية .

إنه من يهد الله فلا مضل له ، ومن يضلل فلا هادى له ، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم ، هو حسبى ونعم الوكيل ؟

د . عبد العزيز أبو سريع ياسين

تمهيد

اتجاهات الفكر الأوربى الحديث والمعاصر (*)
فى تحليل النصوص الأدبية

أول مايجب أن نشير إليه فى هذا المجال أن بدايات هذا النقد أرادت أن تستعيد الفكر الاغريقى القديم ، آملة أن يكون ذلك محافظة على الموروث ، ومن ثم فإن مضمون النصوص الأدبية ونقدها كان متجها نحو النفعية بصفة عامة ، مثل تحقيق النظام ، ومحاربة الفوضى فى المجتمع ، والبحث عن الحقيقة ، وإصلاح العادات ، والحث على الفضائل الدينية والأخلاقية وتقديمها مجردة من قرائنها التاريخية لتناسب الفكر الجديد ، حتى راج فى هذا الفكر الجديد القول بأن « الذوق الكلاسيكى لباريس مطابق لذوق أثينا » (١) ، بل وصل الأمر بستانلى هايمن صاحب كتاب النقد الأدبى ومدارسه الحديثة أن يزعم فى مقدمة كتابه هذا أن النقد الأدبى الحديث يبدأ بأفلاطون (٢)

(*) أجملنا حديث الفكر الأوربى دفعة واحدة لأن نقاد الغرب ينظرون إليه هكذا فيقول قائلهم : « يجب على المرء أن يعترف بالوحدة الصميمة التى تضم آداب أوربا كلها مع آداب روسيا والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية » — راجع نظرية الأدب لرينيه ويلك وأوستن وارين ٥٢ ، ٥٣ (ترجمة محيى الدين صبحى ، مراجعة د / حسام الخطيب — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٣ عام ١٩٨٥) .

(١) انظر الرومانتيكية ص ٢٧ للدكتور محمد غنيمى هلال .

(٢) أفلاطون : هو الفيلسوف اليونانى الذى يحتل مكان الصدارة فى تاريخ الفكر الإنسانى بسبب وجود كتاباته كاملة بيننا ، وقد ولد من أسرة عريقة فى أثينا =

الديالكتيكية

وأرسطو طاليس : «أما أفلاطون، فقد وجه طريقته الفلسفية الديالكتية(١) - كما بينها فى الكتابين الخامس والسابع من «الجمهورية» - إلى الشعر ، وإلى الفروض النفسية الاجتماعية القائمة فى أصله ومهمته»(٢) .

وأما أرسطو فإنه قد عمق هذا الفكر وأصلح منه حيث أتى بفكرة التطهير(٣) ، وهى فكرة ذات فروض نفسية واجتماعية ، «وعلاوة على تحليله

= سنة ٤٢٧ ق . م ، وكانت وفاته سنة ٣٤٨ ق .م،ومن مؤلفاته : إيون ، فى شرح إلياذة هوميروس ، وفى الكلام عن الشعر بصفة عامة ، وكتاب بوليتيا الذى سماه شيشرون فيما بعد بالجمهورية ، ويغلب على مؤلفاته طابع المحاورة والجدل ، وهى الوحدة الأدبية اليونانية التى تجمع أصول الدراما اليونانية التى تلتزم الوحدة الثلاثية: الزمان ، والمكان ، والظروف المحيطة بالشخصيات والحوادث . وأرسطوطاليس : هو أرسطو ، وهو أحد فلاسفة اليونان الذين تتلمذوا على يد أفلاطون ، وقد ولد سنة ٣٨٤ ق . م ، وتمتاز مؤلفاته بالطابع الأدبى الرائع ، ومن كتبه : القيـــاس، وسماه العرب أنالوطيقا الأولى، والبرهان ، وسماه العرب أنالوطيقا الثانية،والجدل، وسماه العرب طوبيقا ، والأغاليط ، وسماها العرب سوفسطيقا ، وله كتاب فى الشعر غير كامل أسماه العرب بويطيقا ، أما كتابه الخطابة الذى أسماه العرب الريطوريقا فهو فى معظمه حديث عن البلاغة، ويجب أن ننبه إلى أن التسميات العربية المذكورة إنما جاءت إلى العربية عن طريق المترجمين السريان فى العصر العباسى ، وقد توفى أرسطو سنة ٣٢٢ ق . م .

(١) الديالكتيكية : الجدلية ، وسيأتى إيضاح هذا المصطلح فى حديث الاتجاه الاجتماعى . (انظر ص ١٢٦ من هذا البحث)

(٢) انظر هذا النص فى ٢٢/١ النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د/ إحسان عباس ، د / محمد يوسف نجم — دار الفكر العربى بالقاهرة .

(٣) استخدم الإغريق مفهوم التطهير للدلالة على ثلاثة معانى على الأقل :

الأول : ارتبطت الكلمة بطب أبقراط ، حيث كانت تدل على عملية التخلص من الكميات الزائدة من السوائل والأخلاط فى الجسم . =

الشعر بوساطة من تلك الفروض المسلمة القاطعة من فلسفية واجتماعية ونفسية، فإنه سلط على الشعر نواة الانثروبولوجيا(١) - أى ألقى عليه أضواء ذلك الموروث من الأصول البدائية للدراما اليونانية(٢)، ووفق فى ذلك إلى مدى أدهش الباحثين المتأخرين فى الانثروبولوجيا والآثار وفقـــه اللغة »(٣)،

= الثانى : الدلالة على موازنة الأخلاط والسوائل، وليس على التخلص منها .

الثالث : ارتبط هذا المفهوم بما تعارف عليه الإغريق من نوع من الموسيقى كان شائعاً لدى الكهنة الذين استخدموها لعـــلاج بعض الاختلالات العقلية لدى اليونانيين، وبإيجاز : كان لمفهوم التطهير دلالات طبية ونفسية ودينية إضافة إلى المعنى الجمالى الذى ذكره أرسطو فى حديثه عن المأساة فى الشعر، ولم يشرحه بنفسه.

ونعود الآن إلى مصطلح التطهير فى المسرح، واستناداً إلى كلام أرسطو يقوم الكاتب المسرحى بتنظيم الحدث تنظيما يثـــير فى المشاهد انفعالا عاطفيا يتحرك لا شعوريا داخل نفس المشاهد فيتعاطف المشاهد مع بطل المأساة، ويحس نحوه بالخوف والشفقة والرحمة لأنه يدرك حدسياً أن مايحدث أمامه لإنسان تتآمر قوى عديدة على تحطيمه جسديا أو عاطفيا أو فكريا قد يحدث له أيضا بحكم القدر الذى يعيش فيه ويخبىء له المفاجآت، ويبقى هذا الانفعال فى تعاظم مادام الحدث ماثلا أمامه، فإذا انتهت المأساة بموت البطل يبدأ المشاهد يفهم الأسباب التى أدت إلى موته، ويبدأ فى المقارنة بين حياته وحياة البطل، أى أن الانفعال العاطفى يؤدى إلى تفكير عقلى مثمر ينتهى بأن المشاهد يتعلم درسا فى الطبيعة البشرية، أو يزداد إحساسه أو ينمو إدراكه، وهذا الإدراك أو التعلم يؤدى إلى البهجة التى ترتبط بمشاهدة كل مأساة جيدة .

(١) الانثروبولوجيا : علم يبحث فى أصل الجنس البشرى وتطوره وأعراقه ومعتقداته .

(٢) لفظ « دراما » فى أصله مشتق من فعل يونانى بمعنى يعمل أو يتحرك، ولكن لفظ « دراما » أصبح يطلق الآن على المسرحية الجادة تمييزاً لها عن المسرحية الضاحكة « الكوميديا » .

(٣) انظر النص فى كتاب ستانلى هايمن ١/٢٣ «النقد الأدبى ومدارسه الحديثة».

ثم ينهى هذا الزعم بقوله : « إذن فإن أرسطو طاليس هو الواضع الأول للملامح والتقنيات الكبرى في هذا النقد الأدبي الذي أصبحنا نسميه حديثاً »(١) .

وكانت عملية تجديد هذا الفكر تستهتر بالتاريخ منهجاً وموضوعاً حتى إن (فيكو)(٢) في بداية القرن الثامن عشر ، وهو يقدم في كتابه (العلم الجديد) تفسيراً اجتماعياً ونفسياً للشاعر اليوناني الكبير (هو ميروس) يعتمد التاريخ اعتماداً كبيراً فيقول : « عندما نظم هوميروس (الالياذة) وهو في شرخ شبابه، وكانت اليونان كلها وقتذاك موجهة بالعواطف المتسامية ، والكبرياء ، والغضب ، والرغبة في الإنتقام . وهذه العواطف تتعارض مع المخادعة ، والادعاء الكاذب ، ولا تستبعد السخاء والكرم . كانت اليونان تعجب بـ (أخيل) بطل القوة ، ثم نظم هوميروس (الأوديسة) في مرحلة شيخوخته ، أي عندما بدأت عواطف اليونانيين تبرد بالتأمل والتفكير الذي هو مصدر الحكمة والتبصر »(٣) .

وأيضا أدخل كولردج البريطاني المبادىء الفلسفية والسياسية والدينية في مجال نقد الشعر معتمداً طريق التاريخ عندما ألف كتابه (السيرة الأدبية) الذي يمتدحه كثير من النقاد حتى سماه بعضهم إنجيل النقد الحديث(٤) .

وعلى أثر هذا التقدم الفكرى المعتمد طريق التاريخ أنشأ سنت بيف نظرية نقدية تعتبر النقد علماً قائما على السيرة والتاريخ ، بمعنى أن على الناقد

---

(١) المرجع السابق ١ / ٢٤ .

(٢) عاش في الفترة ما بين ١٦٦٨ — ١٧٤٤ ، ونشر كتابه المذكور عام ١٧٢٥ .

(٣) انظر النص في مجلة الثقافة المصرية ٤٧ « السنة السادسة » عدد ٦١ الصادر في أكتوبر ١٩٧٨ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - مقال ادموند ولسن « التفسير التاريخي للأدب » - ترجمة د / إبراهيم حمادة .

(٤) انظر كلام ستانلى هايمن عنه في النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ١/٢٥ .

أن يدرس مؤلف النص الأدبي من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وثقافته و بيئته الأولى ، وأصحابه الأدنين(١) .

كما أنه « على أثر الثورة الفرنسية وحروب نابليون ... إلخ طرحت قضية التأريخية على الأدب »(٢)، وأصبح تاريخ الأدب - كما يقول رينيه ويلك(٣) - « شديد الأهمية للنقد الأدبي » ، بل أصبح « الناقد الذى يقنع بجهله فى حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل فى أحكامه الأدبية ، فليس باستطاعته أن يعرف أى الأعمال أصيل ، وأيها منقول ، ولا بد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية ، سيخطىء على الدوام فى فهم عمل فنى معين . إن الناقد الذى لايحوز على معرفة بالتاريخ ، أو يكتفى بالقليل منها ، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً ، أو ينغمس فى مغامرات شخصية بين الروائع » .

لكنه مع اتساع دائرة الاعتماد على المنهج التاريخى فى الدراسات الثقافية، واتساع المعارف والدراسات الأخرى التى ظهرت فى هذا الوقت ظهر قصور هذا المنهج فى مجال البحث النقدى ، ذلك أنه وإن كان يرغب فى أن يأتى بفهم واضح للنصوص والآثار الأدبية حيث يفتش لها عن معنى محدد من التاريخ، فإنه لا يطرح على بساط البحث قضية تعدد المعانى الواجب توافرها لإثراء هذه النصوص ، كما أنه لايسائل نفسه عما يمتلكه هذا النص من خواص فى الميدان الثقافى ذى المعارف المتعددة - كما يقول الباحثون(٤)

من أجل هذا هاجمه كثير من الباحثين من أمثال بروست الذى كتب عدة

---

(١) المرجع السابق ١/٣٦ .
(٢) انظر النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ٧٤ - تأليف جان لوى كابانس ، ترجمة د / فهد عكام - دار الفكر « دمشق » ط ١ عام ١٩٨٢ .
(٣) راجع نظرية الادب ص ٤٦ .
(٤) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص ١١ ، ١٢ .

مقالات تحت العنوان الصريح (ضد سنت بيف) ، بين فيها عمى النقــد التاريخى أمام بودلير ، وسندال ، وممالأته لهذه الشخصيات على حساب النقد العلمى ، حيث إن « معرفة شخصية الكاتب تكوّن شاشة لفهم الكاتب فهماً يوحى بالود » على حد زعمه(١) ومن أمثال لانسون الذى حاول أن يدخل مفهوم التذوق الذاتى فى النقد بجانب النقد القائم على السيرة والتاريخ ، فنبه فى مستهل كتابه (تاريخ الأدب الفرنسى) : « على أنه سيأتى بالآراء والانطباعات وأشكال الفكرة الشخصية والشعور التى حددها فى نفسه اتصاله المباشر والدائم بالآثار » ، أى النصوص الأدبية ، كما ذكر أنه سيصدر فى هذا الكتاب « حكما جمالياً ذاتياً أو أيدلوجياً يتراكب مع فهمه للأثر » ـ أى للنص الأدبى(٢) . ومن أمثال جيد ، وفاليرى اللذين وجها انتباههما إلى إلى البنيوية الإنشائية ، حيث ذكر أن عمل الكاتب وجهده إنما هو اللغة ودراسة خصائصها(٣) .

وكان أن قام أعضاء مدرسة كيمبردج للدراسات الكلاسيكية بثورة فى دراسة الفن والفكر الإغريقيين حيث طبقوا المعارف والنظريات الاجتماعية والانثروبولوجية(٤) عليهما فتبع ذلك ظهور دراسات كثيرة ،

---

(١) المرجع السابق ص ١٤ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

(٣) المرجع السابق ص ١٥ .

(٤) ظهر هذا المصطلح فى بريطانيا ١٥٩٣ ، وكان المقصود به دراسة الإنسان من جميع جوانبه الطبيعية والسيكلوجية والاجتماعية ، ولكنه تطور واتسع باتساع نطاق البحوث العلمية المختلفة ، فكان منه مصطلح الاثنوجرافيا الذى يستخدم فى وصف الثقافات الفردية ، ومصطلح الاثنولوجيا الذى يستخدم فى تصنيف الناس على أساس خصائصها الثقافية والسلالية « انظر المرجع فى مصطلحات العــلوم الاجتماعية ٢٥ ، ١٦٤ ، ٤١١ - ٤١٣ » .

على رأسها كتابي كورنفورد الشهيرين: (من الدين إلى الفلسفة) وهو عبارة عن تتبع أنثروبولوجي للأصـــول الشعائرية للفكر الإغريقي الفلسفي، و(أصول الملهاة الأتيكية)(١) الذي يحلل فيه الملهاة الإغريقية على هذه الأسس نفسها(٢).

واتجهت مجموعة أخرى من الباحثين إلى الأساطير يدرسونها باعتبار أنها الأساس الثقافي، ونشأ من ذلك الاتجاه الأسطوري في النقد.

كما أن منهج التحليل النفسي الذي اتسعت دراساته في هذا الوقت بدأ يفرض نفسه على الدراسات الأدبية والنقدية، فكما يقول أصحاب هـــذا المنهج: «لوجود الإنسان مظهران: الشعور، واللاشعور، واللاشعور أعظم وأشمل، لأن إليه يرجع تكوين الفرد ونموه الفكري والجسمي»، «واللاشعور الأعظم الذي هو أصل كل حياة، وتتاح المرء تجربة نفسية يدرك فيها حقيقة العالم إدراكاً غامضاً، ولكنه عميق، ونشاط الروح في الحلم نشاط عجيب، إذ تنقطع صلة الإنسان بالعالم الخارجي ليظل على صلة بنفسه وباللاشعور العالمي على نحو ما يشعر به الطفل قبل مرحلة العقل، حيث يسد الخيال مسد الفكر، وفي هذا يتمثل ما يستطاع تسميته (شعر الأحلام)، حيث تتقرر الأفكار في النوم صوراً وأشكالا في صلتها بعواطفنا، كما يقرر الشاعر مشاعره وعواطفه صوراً ليقربها إلى إدراكنا»(٣)، ولذلك سلط كونراد أيكن في أمريكا عام ١٩١٩ م مبادىء فرويد وغيرها من النظريات النفسية على الشعر في كتابه (شكوك)، وكون بوضوح الفرضية الأساسية في النقد

---

(١) الاتيكية: نسبة إلى مقاطعة أتيكا في بلاد اليونان.

(٢) انظر النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ١/ ٢٨، ٢٩.

(٣) انظر الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ١٠١، ١٠٣.

الحديث ، وهى أن الشعر نتاج طبيعى عضوى ذو مهمات يمكن جلاؤها ، وهو قابل للتحليل ، دون ريب »(١) .

وأقحم بعض الباحثين العلميين أنفسهم فى مجال النقد الأدبى حيث درس بعضهم نظريات الوراثة والعرقية ، ثم حاول ، بل بالغ فى تطبيقها فى مجال التحليل الفنى للنصوص حتى قيل إنهم يرون « أن شكل إنتاج المؤلف إنما يتحكم فيه شكل جمجمته »(٢).

ورأى الفلاسفة والباحثون فى الدراسات الجمالية أن وراء الأعمال الفنية والأدبية الجميلة تعبيراً عن رؤية الكاتب للعالم والكون من حوله ، فجمعوا الفن والفلسفة فى فكر واحد ، وذكر نيتشه أن الوجود لايفهم إلا بالاستناد إلى المصطلح الجمالى الاستطيقى(٣) ، ومن ثم بدأوا يدلون بدلوهم فى مجال النقد الأدبى ، كما نشأ فى هذا الوقت مايسمى بعلم الجمال التجريبى الذى يدرس الأدب من واقع ملاحظة الأديب والجمهور ، ثم يضع المعلومات الاحصائية المستقصاه من هذه الملاحظات فى جداول بيانية من أجل إصدار الأحكام الجمالية المتعلقة بالنص الأدبى .

وأراد الباحثون فى الدارسات الاجتماعية أن يجدوا لهم مكاناً فربطوا بين فهم النص الأدبى والجانب الاقتصادى الذى يحيط بالأديب ، بل قالوا إن الانتماء الأيديولوجى للكاتب هو الذى يكشف عن سلوكه اللغوى ووعيه الفنى .

وقد نلحظ بين هذه الاتجاهات المتنوعة من يرفض جميع التدخلات

---

(١) واجع النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ / ٢٩ .

(٢) المرجع السابق ١ / ٣٠ .

(٣) انظر فلسفة الجمال للدكتورة أميرة حلمى مطر ص ١٤٣ .

الثقافية فى فهم النص الأدبى ، ويرى قصر التحليل الفنى للنصوص الأدبية على المجال اللغوى .

ونحن من خلال دراستنا لهذه الاتجاهات جميعها نستطيع أن نلحظ أن هناك ثلاثة اتجاهات رئيسية يدور عليها الفكر الأوربى فى تحليل النصوص الأدبية هى : الاتجاه النفسى ، والاتجاه الاجتماعى ، والاتجاه اللغوى ، ولذلك سنتناولها بالدراسة التفصيلية آملين أن يكون فى ذلك إثراء لثقافتنا العربية الخالدة فى مجالى البلاغة والنقد الأدبى .

الفصل الأول

الاتجاه النفسى فى تحليل النصوص الأدبية

ربما يبدو لأول وهلة أن هذا الاتجاه ليس ثورة على الاتجاه التاريخى ، لأن كليهما يدرس الأدب من حيث علاقته بتاريخ صاحبه ، وللناقد تزفيتان تودوروف تعبير طريف فى هذا الصدد هو : « ليس التحليل النفسى للأدب إلا صيغة متجددة الشباب للنقد البيوجرافى »(١) ، ولكن الواقع أنهما اتجاهان منفصلان ، بل هناك من النقاد من يرى أنهما اتجاهان متضادان ، ذلك أن الاتجاه التاريخى ، أو كما يسميه البعض(٢) النقد المعتمد على السيرة ينطلق فى الأغلب من حياة الكاتب ليصل إلى نصه الأدبى ، وهذا الاتجاه - النفسى - ينطلق من النص الذى يدرس على أساس أنه غرض وتشخيص الوصول إلى لاشعور الأديب(٣) .

وأنا أميل إلى أنهما متكاملان ، ذلك أن العلاقة القائمة بين الأديب وعمله علاقة مزدوجة - ذات اتجاهين كما ذكر الدكتور يوسف مراد لدى حديثه فى هذا المضمار(٤) - فإنه « يمكن من تحليل العمل وتفسيره إلقاء الضوء على بعض اتجاهات الأديب ودوافعه ، وما قد يعانيه من صراعات نفسية ، كما أن معرفة حياة الأديب وخاصة الخبرات التى مر بها منذ طفولته

---

(١) انظر كتابه نقد النقد ص ١٣٣ ، وكلمة بيوجرافى هنا تعنى السيرة .

(٢) منهم ستانلى هايمن صاحب كتاب النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، حيث عقد فصلا بهذا العنوان « انظر هذا الفصل ١/١٨٥ - ٢١٧ » .

(٣) ص ٤١ النقد الأدبى والعلوم الإنسانية .

(٤) ص ٢٧٨ يوسف مراد والمذهب التكاملى ، إعداد الدكتور مراد وهبه .

تساعد على تحليل الأدب ، بأن توضح لنا الأسباب التى دفعت الأديب إلى طرق بعض الموضوعات دون غيرها ، وإلى اختيار بعض الصور والتشبيهات دون غيرها ، وإلى صياغة أسلوبه بشكل خاص » .

وقد أقول — مع الأستاذ العقاد — فى تعليل نشأة هذا الاتجاه أنه ربما صح عند الباحثين أن البراهين المستمدة من موضوع الكتابة ومن التعمق فى تحليل الشخصية أولى بالاعتماد عليها من الأسانيد المنقولة عن أقوال الرواة المعاصرين للشخصية المدروسة لما ثبت فى كثير من الأحوال من قلة اكتراث الأوربيين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر بتصحيح الأسانيد(١) .

ويشتهر فى بدايات حديث هذا الاتجاه الطبيب النفسى المتخصص فى الأمراض العصبية سيغموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩)(٢) ، والذى اكتشف ميدان التحليل النفسى متأثراً — فى اعتقادى — بأربعة مصادر أساسية هى :

١ — استماعه للدكتور شاركو الذى كان يعمل فى علاج حالات الهستيريا فى باريس بوسائل علاجية غير تقليدية .

٢ — تأثره بالأفكار الفلسفية السائدة فى عصره ، حيث كانت روح فلسفة هيجل قد أشاعت مايسمى بالتناقضات الثنائية الكونية ، وحيث كانت

---

(١) انظر كلامه ص ٢٠١ فى كتابه « التعريف بشكسبير » ضمن المجلد ١٩ من أعماله الكاملة .

(٢) ولد فرويد فى مدينة صغيرة تسمى فريبرغ ، وهو ينتمى إلى عائلة عريقة يهودية استقرت فى فيينا منذ كان عمره أربع سنوات ، وكان أبوه ويدعى يعقوب من صغار تجار الصوف ، وقد درس الحقوق لفترة قصيرة ، ثم استقر به الأمر فى كلية الطب حيث أظهر نبوغا فى المجال النفسى .

روح فلسفة ماركس قد أشاعت فكرة إهمال الفرد والنظر إلى المجتمع فى كل شئون البشرية ، ومنها المعرفة .

٣ — ظهور فكرة التطور والارتقاء بمذاهبها المتعددة التى تبحث الإنسان كبنية بشرية فى ظل محاولة لفهم طبيعة تكوينه(١) ، خصوصا مذهب داروين الذى يتحدث فيه عن أصل الأنواع ، ويقول فيه بمبدأين أساسين هما : مبدأ التطور ، بمعنى أن كل أشكال الحياة قد نشأت وتطورت من أشكال بدائية ، ومبدأ البقاء للأصلح ، وهو المبدأ الذى يفسر فكرة التطور نفسها ، وكان من أهم نتائج هذا المذهب القول بأن الوراثة والبيئة تفسر ملامح شخصية الإنسان كما تفسر سلوكه(٢) .

٤ — ظهور فكرة البنية ، وأساسها رفض اعتبار أن العالم يتألف من أشياء مستقلة ، ثم محاولات تطبيقها على اللغة ودراستها باعتبارها بنية .

ويعتبر المصدر الأول - فى اعتقادى - هو حجر الزاوية التى غيرت من فكر فرويد فى العلاج النفسى ، ذلك أنه كان يعمل مع زميل له يدعى الدكتور بروير فى مختبر بروك للعلاج النفسى عن طريق التنويم المغناطيسى ، فقص عليه هذا الزميل قصة فتاة كانت مصابة بالهستيريا(٣) ، وكان يجلس معها بعد

---

(١) للأستاذ العقاد حديث فى هذا المجال ، انظر مطلع كتابه عن برناردشو .

(٢) راجع كتاب نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن للدكتور رشاد رشدى ١٣٨/١٣٩ ، ويجب هنا التنويه بأن عبارة البقاء للأصلح لعالم الاجتماع هربرت سبنسر ، وليس كما ذكر الدكتور رشاد رشدى أنها لداروين - راجع تاريخ النظرية فى علم الاجتماع واتجاهاتها المعاصرة ص ١٦ - د/ محمد عاطف غيث .

(٣) كان اسمها « انا او » وعمرها ٢١ عاما - راجع القصة فى كتاب مدخل إلى ميادين علم النفس ص ١١٢ - ، وكتاب فكر فرويد ١٦ - ١٨ ، وفى الكتاب الاول تجد أن فرويد كان يعمل مع بروير على شفاء هذه الفتاة .

أن يعمل على تنويمها مغناطيسياً ، ويسترسل في الحديث لينتزع منها السر الذى كان يلعب دوراً هاماً فى مرضها ، وما إن اكتشف هذا السر بتأثير التنويم المغناطيسى حتى شفيت الفتاة تماماً .

لقد كان فرويد يعيد التفكير فى القصة ثم يقول فى نفسه إن المعارف الطبية الراهنة لا يتأتى لها تفسير هذه الحالة الغريبة ، ثم سمع عن الدكتور شاركو ووسائل علاجه غير التقليدية لحالات الهستيريا فسافر إلى باريس ثم عاد بعد عدة شهور إلى مختبره ليعرض على زميله التعاون فى مجالات جديدة للعلاج غير التنويم المغناطيسى ، ولكنهما اختلفا ، فمضى فرويد وحده ليكتشف بعد خمسين عاماً أسس التحليل النفسى (استكشاف اللاوعى — مفهوم التركيب الجنسى — تطور الغرائز)(١) .

أما المصدر الثانى فإنه — وفق ما أرى — قد حدد لفرويد طريقه فى الكشف عن مجال التحليل النفسى ، ذلك أن هيجل قد طبع الناس فى هذا العصر بالحديث عن المتناقضات فى كل شىء ، فهناك عالم الروح الذى يقابل عالم المادة ، وعالم القيم الذى يقابل عالم الواقع ، وعالم المعقول الذى يقابل عالم المحسوس ... إلخ ، كما أن ماركس قد طبع الناس فى هذا العصر بفكرة النظر إلى المجتمع الذى ينبع منه كل شىء يخص البشر : علاقات الناس ، ومعايشهم ، وأفكارهم ... إلخ(٢) ، حيث رأى فرويد أن يأخذ بفكرة الثنائيات المتناقضة فأعلن أن هناك مصدراً جديداً للحديث عن المعرفة الإنسانية هو اللاوعى — الذى يقابل الوعى — يقول فرويد : «إن فرضية اللاوعى ضرورية وشرعية ،

---

(١) لمزيد من المعلومات راجع القسم الأول من كتاب فكر فرويد — ترجمة جوزف عبد الله — الطبعة الأولى ١٩٨٦ — المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع — بيروت .

(٢) سنتعرض لأفكار هيجل وماركس فى الاتجاه الاجتماعى .

كما أن وجوده ثبت بعدة طرق ، إنها ضرورية لأن المعلومات التي يقدمها الوعي مليئة بالثغرات ، وغالباً ما نلاحظ عند الإنسان - المريض والسوى معاً - أفعالا نفسيه تفترض حتى نتمكن من فهمها أفعالا أخرى لا يعرف الوعي شيئاً عنها ، ولا يتعلق الأمر هنا فقط بأفعال منسية ، بأحلام يحلمها العاديون ، بكل ما يسمى عوارض نفسية وظواهر إستحواذية عند المرضى ، بل إن تجربتنا اليومية والشخصية تسمح لنا بملاحظة أفكار ما نزال نجهل مصدرها ونتائج فكر يخفى علينا سر بلورته »(١) ، كما رأى فرويد أيضا أن يأخذ بفكرة ماركس التي تجعل المجتمع هو مصدر هذا اللاوعي ، وأعلن ذلك أيضا في قوله : « الفنان - في الأصل - رجل تحول عن الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب نبذ الإشباع الغرزي كما وضع أولا ، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه ، غير أنه وجد طريقاً للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع ، وهو يصوغ في تهويماته ، بمواهبه الخاصة ، نوعاً آخر من الواقع ثم يمنحها الناس تبريراً باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية ، وهكذا ، وبواسطة مسلك معين يغدو فعلا البطل أو الملك أو الخالق المفضل الذي رغب في أن يكونه ، متجنباً بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبه خلق تغييرات واقعية في العالم الخارجي »(٢) . وهنا يجب أن أقول بعد عثوري على هذا النص الأخير لفرويد : إن فرويد يعرف اللاوعي الجمعي ويقول به ، ومن هنا فإنني أؤيد مقولة صاحب كتاب النقد الأدبي والعلوم الإنسانية التي تنسب الخطأ لكل من يرى أن هذه الفكرة « فكرة اللاوعي الجماعي » ليست لفرويد(٣) ، ويؤكد ذلك أيضا ما يقوله صاحب كتاب فكر

---

(١) فكر فرويد ٤٤/٤٥ .

(٢) نظرية الأدب ص ٨٤ .

(٣) انظر كتابه المذكور ص ٣٠ هذا ، ونود أن ننوه بأن كثيراً من النقاد والباحثين يرون أن يونج - تلميذ فرويد النجيب - هو صاحب هذه الفكرة ، والحق =

فرويد(١) من أن فرويد يعتقد وجود منطقتين من الرقابة على الوعى : ماقبل اللاوعى ، واللاوعى الخالص ، وأن هذا الثانى أهم بكثير ، ويؤكد ذلك المرة الثالثة أن فرويد كان معاصراً لواضع الأسس العلمية لعلم الاجتماع - أعنى اميل دوركايم (١٨٥٨ - ١٩١٧) صاحب فكرة الوعى الجمعى الشهيرة ، وكلاهما تسيطر عليه روح الفلسفة الاجتماعية الماركسية .

أما المصدر الثالث ، فإنه - وفق ما أعتقد - قد حدد له الاتجاه فى دراسة اللاوعى إلى بنية الجنس (المصطلح العلمى : بنية الليبيدو) ، حيث إن فكرة التطور قد أثبتت أن الإنسانية تنتمى إلى عالم الحيوانية ، ومن هنا أعطى فرويد للجنس المكان الأول فى الحياة النفسية الفردية والجماعية عند الإنسان ، يقول فرويد : « تركت لنا العصور القديمة لكى ندعم هذه المعرفة موضوعاً أسطورياً لا يمكن لنجاحه الكامل والعام أن يفهم إلا إذا قبلنا بالوجود العام لمثل هذه الميول المفترضة انطلاقاً من علم النفس الطفولى ... وأحلامنا تشهد بذلك ، فأوديب(٢) الذى يقتل أباه ويتزوج من أمه لا يصنع سوى إرواء رغبة من رغبات طفولتنا »(٣) . كما يقول مبيناً اتساع دائرته وشمولها حتى

=أن يونج قد توسع فيها وأسماها « النماذج العليا » عندما قسم اللاشعور إلى لاشعور شخصى ولا شعور جمعى من خلال فهمه لكلام فرويد ، والنماذج العليا هى وفق تعريفه لها : رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية - لا تحصى - شارك فيها الأسلاف فى عصور بدائية ، وقد ورثت فى أنسجة الدماغ بطريقة ما ، ويرى يونج أن هذه النماذج هى منبع الإبداع فى الشعر ، وفى كل فن ذى ميزة عاطفية خاصة - راجع النقد الأدبى ومدارسه الحديثة - ١/٢٤٥ ، ٢٤٦ .

(١) انظر كلامه ص ٤٩ .

(٢) لنا حديث خاص بعد قليل سنشرح فيه اللاشعور وعقده ، ومنها عقدة أوديب .

(٣) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٣٤ .

للأمور المعنوية : « تتكون نواة ما نسميه حباً ، بشكل عادى ، مما اعترف به عامة بأنه حب ، وغناء الشعراء ، أى من الحب الجنسى الذى ينتهى بالوصال الجنسى ، ولكننا لا نفصل عنه جميع أشكال الحب الأخرى مثل حب الذات ، الحب الذى تبديه تجاه أهلنا وأطفالنا ، الصداقة ، حب الناس بشكل عام ، ولا نفصل عنه أيضاً التعلق بمواضيع ملموسة ، وبأفكار مجردة »(١) .

أما المصدر الرابع ، فإنه - يغلب على ظنى - أنه هو الذى وجه فرويد إلى طريقة دراسة اللاوعى والوصول إلى لغته ، وذلك أن فكرة البنيوية قد أظهرت أن الدراسة الصحيحة للأشياء يجب أن تكون من حيث علاقاتها بما ينتظم معها فى النسق العام ، ومن هنا جعل فرويد أساس دراسته للاوعى هو الوعى ، كما جعل طريقة وصوله إلى لغة اللاوعى هى لغة الوعى ، وقد أكد له صحة هذه الفكرة شيخ البنيويين فردينان دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) حيث كان هذا الأخير يعتبر اللغة نسقاً من الرموز التى تتحد فيها الصورة الصوتية بالتمثل الذهنى ، كما يعتبر الصورة الصوتية للغة شاملة للحركات والإيماءات والصور المحسوسة(٢) ، ومن هنا كان اعتبار فرويد اللغة الأدبية نسقاً من الرموز الجنسية - كما سيأتى .

دراسة فكرة التحليل النفسى عند فرويد :

يمكن أن نستأنس بما قدمه كالفن هول فى كتابه (علم النفس عند فرويد) ونقسم دراسات فرويد النفسية إلى قسمين(٣) : الأول يقع بين سنتى

---

(١) انظر فكر فرويد ص ٦٩ .

(٢) انظر مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة د / محمد مهران ص ١٣٧ ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٤ .

(٣) انظر ص ٦٠ من هذا الكتاب المذكور ، ترجمة د / أحمد عبد العزيز سلامه ، د / سيد أحمد عثمان ، مكتبة الانجلو ١٩٦٧ .

(١٨٩٠ - ١٩٢٠) والفكرة الغالبة فى هذا القسم هى دراسة اللاشعور فى مجال الطب النفسى ، وقد اكتشف فرويد فى هـذه الفترة المكونات التقنية(١) الأساسية لفكرة التحليل النفسى ، والقسم الثانى ، ويقع بعد سنة ١٩٢٠ ، وقد ساهم فيه فرويد بتطوير الدراسات السلوكية التى أصبحت هى مجال علم النفس الجديد عن طريق دراسة الشخصية ، وسنحاول الآن القاء الضوء على كلا هذين القسمين قبل الحديث عن علاقة التحليل النفسى بالأدب .

دراسات فرويد النفسية قبل سنة ١٩٢٠ :

ذكرنا من قبل أن فرويد قـد عرف فى فرنسا طريقة جديدة لعلاج حالات الهستيريا ، وأنه مازال يطور هذه الطريقة حتى اكتشف فكرة التحليل النفسى التى اكتملت له بعد خمسين عاماً ، ونذكر الآن أن بداية هذه الفكرة - حسبما ذكر الباحثون(٢) - كان حديث الجنس ، فقد كان مرضاه العصابيون يذكرون بصورة شبه دائمة حدثاً أساسياً وقع لهم فى طفولتهم ، ألا وهو إغراء الراشدين لهم ، فاعتبر فرويد ذلك - أول الأمر - حقيقة تاريخية ، لكنه بمتابعة دراسة الحالات قرر أن يعتبرها حقيقة نفسية ، ومن هنا اكتشف فرويد أن الحياة الجنسية لدى الإنسان لاتظهر - كما كان شائعاً - فى مرحلة المراهقة ، بل منذ لحظة الولادة ، ومن هنا أيضا ميز بين الحياة الجنسية والحياة التناسلية ، حيث رأى أن الأولى أشمل من الثانية ، كما قرر أيضا أن يولى أهمية كبرى لذكريات الطفولة خاصة فى هذه الناحية الجنسية .

وفى مرحلة تالية لاحظ فرويد - خلال معالجته للمرضى الهستيريين - أن هناك قوة نفسية تمنع هؤلاء المرضى من تذكر الأحداث التى سببت لهـم

(١) اصطلاح يستعمل فى البحوث العلمية يعبر به عن طريقة معالجة التفاصيل الفنية للوصول إلى الغرض المنشود .

(٢) انظر ص ١٠٤ مدخل إلى ميادين علم النفس ، ٥٧ / ٥٨ فكر فرويد .

المرض ناطلق على هذه القوة اسم المقاومة ، وأتاحت له هذه الملاحظة أن يصوغ مفهوم الكبت الذى يعتبر حجر الزاوية فى النظرية التحليلية ، حيث لاحظ أن القوة النفسية التى تقاوم - حاليا - عودة الذكريات من اللاوعى إلى مجال الوعى هى القوة نفسها التى دفعت فى وقت سابق التمثلات والرغبات من الوعى إلى اللاوعى(١) ، وعلى هذا فمفهوم الكبت عنده أنه ميكانزم(٢) دفاعى ينطوى على استبعاد الفرد لأفكاره المؤلمة أو غير السارة من ذاكرته أو من صورته الذاتية ، خاصة إذا كانت هذه الأفكار متصارعة مع المعايير الاجتماعية »(٣) .

وبمتابعة فرويد لمرضاه توصل إلى المكونات الأساسية لتقنية التحليل النفسى(٤) ، وأبرزها : التداعيات الحرة(٥) - تأويل الأحلام - تأويل الأفعال المغلوطة(٦) - تأويل النقلة(٧) .

---

(١) راجع مدخل إلى ميادين علم النفس ١١٣/١١٤ - د/كمال بكداش ، درالف رزق الله - دار الطليعة - بيروت ط ٢/١٩٨٥ .

(٢) سلوك أو حيلة لا شعورية تقوم على محاولة الفرد صياغة صورة ملائمة لذاته يستبعد بها النقد المتوقع من الآخرين . انظر المرجع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية ١١٩/١٢٠ .

(٣) المرجع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية ص ٣٨٤ .

(٤) مدخل إلى ميادين عم النفس ٤٠/٤١ .

(٥) طريقة تستخدم فى التحليل النفسى تجعل المفحوص يعبر عن أفكاره إزاء قضية معينة بطريقة حرة بهدف استعادة بعض الخبرات اللاشعورية الراسخة على مستوى الشعور ليتم التخلص منها عن طريق ظاهرة النقلة ، وبذلك يمكن التخلص من بعض الاضطرابات والأمراض النفسية ، انظر المرجع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية ص ٥٠ ، ١٩٣ .

(٦) تشمل الأفعال المغلوطة : فلتات اللسان فى المحادثة أو القراءة - أغلاط الأقلام فى الكتابة - سوء السمع - النسيان اللاشعورى .

(٧) ظاهرة النقلة هى الخطوة الأخيرة فى التحليل النفسى بأشكاله المختلفة ، حيث =

دراسات فرويد النفسية بعد عام ١٩٢٠ :

قبل عام ١٩٢٠ بقليل تحولت دراسات علم النفس إلى مجال السلوك ، وبالتحديد فى عام ١٩١٣ ، عندما قامت المدرسة السلوكية الأمريكية التى أسسها عالم الحيوان الأمريكى جون واطسون(١)، وبدأت تؤثر فى علم النفس المعاصر ، وتعلن أن كل ما يمكن أن نعرفه عن نفسية الكائن الحى يجب أن يستند إلى ما يمكن أن نعرفه عن سلوكه ، تحول فرويد إلى المساهمة فى تطوير الدراسات السلوكية خصوصاً بعد ظهور بعض الأفكار التى تتفق مع أبحاثه مثل مبدأ حتمية السلوك الذى يعنى أن أفكار أى شخص وعواطفه وأفعاله وتصرفاته فى لحظة ما ، تتوقف توقفا تاما على تطور دوافعه الشخصية وتشكيلها خلال الخبرات التى سبق أن عاناها ، كما أنها تتوقف على كيفية إدراكه الموقف الذى يحيط به ، فقام بدراسة الشخصية ، وها نحن نوجز حديثه فيما يتعلق ببحثنا .

آمن فرويد بمبدأ حتمية السلوك الذى ذكرناه ، ورأى فيه ما يؤكد

= يجلس المحلل مع المريض ويسترسل فى الحديث فيكشف المريض عن ميوله العاطفية بفضل تداعى الأفكار الحرة أو المثارة ، فيفسر المحلل أمام المريض كل العناصر المختبئة خلف الكلمات التى لا يربطها رابط فى سياق الكلام المتداعى ، أو خلف صور الحلم ، أو الأفعال المغلوطة بأشكالها المختلفة ، والتى تبدو فى الظاهر غير منسجمة وغير معقولة ، فعن طريق تجديد نشاط هذا المريض وإحياء عاطفته يندمج المحلل فى شخصيته ويعيد له التوازن النفسى عن طريق رد رموز هذا اللاوعى إلى مكانها فى التركيب النفسى فيتم شفاء المريض أو تفسير حلمه أو تأويل أفعاله الخاطئة.

(١) يجب التنويه بأن المدرسة السلوكية وإن كانت قد ساهمت بنتائج تجاربها التى أجرتها على الحيوانات فى الكشف عن تفسير خبايا حياتنا الداخلية فإنها تختلف مع مدرسة التحليل النفسى « فرويد » فى أنها ـ وبالذات جون واطسون ـ تنكر الغريزة كما تنكر الوعى.

الدور الهام الذى تقوم به الطفولة فى تكوين الشخصية . فدفعه هذا إلى القول بأن تكوين الشخصيه يخضع لتأثير عاملين أساسيين هما : النزعات الغريزية ، وأهمها غريزة الجنس التى أثبت وجودها من قبل منذ لحظة الولادة ، وطبيعة الموقف السيكلوجى والاجتماعى(١) .

ويؤدى تفاعل هذين العاملين إلى تكوين أركان الشخصية ، وهى ـ وفق تصوره ـ ثلاثة .

الهو (العالم الداخلى للفرد) أى مجموعة الغرائز والدوافع اللاشعورية .

الأنا (المدير المنفــذ للشخصية) ، أى مجموعة الوظائف الشعورية والإدراكية والمعرفية بالإضافة إلى الوسائل الدفاعية اللاشعورية .

الأنا الأعلى (مجموعة القيم والفضائل الاجتماعية) ويتكون بتمثيل القوى المانعة والسلطات الناهية التى يصطدم بها الطفل أثناء نموه ، وهو مصدر إرجاع الادانة والتأنيب والعقاب الذاتى والمنع والكف وإيلام الذات .

والركن الأول هو الاساس الذى تبنى عليه الشخصيه ، ولذلك يطلق عليه فرويد اسم الواقع النفسى الحقيقى(٢) ، وهو مصدر الطاقة النفسية ومخزنها والقائم بتوزيعها ، لأنه وثيق الصلة بالعمليات الجسمية ، كما أنه مخزن الصور العقلية للذاكرة ، ولإيضاح هاتين النقطتين الأخيرتين نقول : إن الطفل يرى الطعام ويتذوقه ويشمه ويشعر به ، هذه كلها إدراكات حسية يستقبلها جهاز الإدراك ويكون منها صوراً عقلية يختزنها فى جهاز التذكر

---

(١) يوسف مراد والمذهب التكاملى ص ٢٧٨ .

(٢) لأنه يمثل الخبرة الذاتية للعالم الداخلى ، ولا تتوفر له أية معرفة بالواقع الموضوعى .

داخل الهو ، فإذا لم يحصل الطفل على غذائه مباشرة عند شعوره بالجوع حدثت التهيجات الداخلية ، وجاء التوتر(١) نتيجة زيادة الطاقة ، وكان على جهاز الهو أن يعمل على تفريغ هذا التوتر بما يسمى العملية الأولية(٢) ، وهى فى مثالنا عبارة عن إحضار صورة من صور الذاكرة المختزنة للطعام (أى صورة ذهنية مماثلة للطعام) ، فيؤدى ذلك إلى تحقيق الرغبة واللذة عن طريق ما أسماه فرويد التسوية فى الإدراك الحسى ، أو توحيد الإدراك الحسى ، وهو ما يعنى أن الهو قد اعتبر الصورة العقلية المبنية على التذكر مساوية للمدرك الحسى (الطعام) ومطابقة له(٣) ، ومثل الإستجابة للتنبيه الداخلى (الجوع) تكون الاستجابة للتنبيه الخارجى ، فالمسافر العطشان يتخيل رؤية الماء ، وأحلام الليل عبارة عن عدد متتابع من الصور العقلية ، هى بصرية فى أغلب الأحيان ، وتكون وظيفتها التخفيف من التوتر ،وذلك بأن تبعث الحياة من جديد فى تلك الذكريات التى تخلفت عن الأحداث والأشياء الماضية ، والتى تكون مرتبطة بالإشباع والإمتاع على نحو من الأنحاء ، ولذلك يرى فرويد أن رؤية الأمور والوقائع المشتهاة تخدم غرضاً معيناً هو وقاية النائم من الاستيقاظ ، وعكس ذلك فى صور الألم وعدم الارتياح .

من هنا ذكر فرويد أن للهو وظيفة وحيدة هى أن ييسر سبيل التخلص

---

(١) حالة من الضغط الانفعالى الشديد مترتبة على دوافع محبطة أو متصارعة ، المرجع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية ص ٤٨٥ .

(٢) هناك أيضا مايسمى بالأفعال المنعكسة التى تفيد فى خفض التوتر مثل العطس ، والغمز بالعين ، وما إلى ذلك ، لكن العمليات الأولية أكثر تعقيداً .

(٣) وهذه التسوية هى سر تسمية فرويد للهو بالواقع النفسى الحقيقى « راجع فى هذه التسمية كتاب علم النفس عند فرويد ص ٢٥ » .

المباشر من كميات الاستثارة أو الطاقة التي تنبع داخل الكائن الحي من التنبيه الداخلي أو الخارجي ، وهذه الوظيفة تحقق المبدأ الأول أو الابتـــدائي في الحياة ، وهو مبدأ اللذة ، فغاية مبدأ اللذة هي أن يتخلص المرء من التوتر - أو إن كان هذا متعذراً ، وكثيراً ما يكون الأمر كذلك - أن تنتقص حدة التوتر إلى مستوى منخفض(١) .

على أنه يجب التنبيه إلى أن الهو أثري عتيق من ناحيتين : الأولى بالنسبة لتاريخ النوع أو الفصيلة(٢) ، والثانية من حيث حياة الفرد نفسه ، كما أنه يحتفظ بطبيعته الطفلية مدى الحياة .

أما الركن الثاني (الأنا) فهو الذي يسيطر على كل من الهو والأنا العليا ، ويتحكم فيهما ، كما أنه هو الذي يدير حركة التفاعل مع العالم الخارجي ، حيث إنه - على خلاف الهو - يستطيع أن يفرق بين الصور العقلية التي تتحقق بوساطة العملية الأولية ، والأشياء التي توجد في العالم الخارجي ، ولذلك لا يحكم مبدأ اللذة مثل الهو ، وإنما يحكمه مبدأ الواقع ، وتخدمه في ذلك عملية تسمى العملية الثانوية ، وهي عملية عقلية ، بمعنى أنه إذا كان الطفل الرضيع - وفقاً للعملية الأولية - يضع كل ما يصادفه في فمه حين يكون جائعاً ، فإن الطفل الأكبر منه يقوم بالتفكير في خطة لإشباع حاجاته ، ومن ثم يعلق مبدأ اللذة أو يعطله حتى ينتهي من عملية مضاهاة الصورة الذهنية بالطعام الموجود في الواقع ، فخطة التفكير هذه يسميها فرويد العملية الثانوية ، والمضاهاة بين الصورتين يسميها فرويد:التعيين أو اختبار الواقع واكتشافه وهذا هو الجانب المعرفي عند الأنا .

---

(١) راجع ١٩ — ٢٤ علم النفس عند فرويد .

(٢) المرجع السابق ص ٢٥ ، ولعل في هذا ما يؤيد زعمنا الذي زعمناه من قبل من أن فرويد يعرف اللاشعور الجمعي .

وما تزال عملية الإدراك الحسى عند الطفل تزداد قدرتها على التمييز والتفرقة حتى ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح أكثر قدرة على إدراك العالم الخارجى فى دقة وانضباط ، وكأنى بك تجد الغلام اليافع أو الشاب الناضج وقد تعلم أن يشمل العالم بنظرة مسحية شاملة سريعة ، وألا يتخير من هذا الشتات من المثيرات إلا ملامح البيئة التى يكون لها اتصال بالمشكلة التى تتطلب الحل .

ثم إنه بالإضافة إلى ما يتحصل من معلومات عن طريق أعضاء الحس نجد أن التفكير يقوم باستخدام المعلومات التى كان جهاز التذكر قد قام باختزانها من قبل والذاكرة تتحسن عن طريق تكوين ارتباطات بين آثار الذاكرة ، وعن طريق جهاز الرموز هو اللغة ، وبذلك تصبح أحكام المرء أكثر دقة وحدة حتى ليصبح من اليسير على المرء وإلى درجة أكبر من ذى قبل أن يحكم حكماً دقيقاً بأن الشىء حقيقى (أعنى أنه موجود بالفعل) أو بأنه زائف (أعنى أنه لاوجود له)(١) .

هذا ، ويجب أن يكون معلوماً أن الأنا ـ وإن كانت تنشأ عن التفاعل مع البيئة ـ تسير فى نموها على خطوط ترسمها البيئة وتوضحها عمليات النمو الطبيعية (التى هى النضج) ، ومعنى هذا أن لكل شخص قدراته المتوارثة على التفكير والتعقل والاستدلال(٢) .

نستنتج من ذلك كله أن وظيفة الأنا ـ حتى الآن ـ هى التوسط بين المطالب الغريزية للكائن الحى (مطالب الهو) والظروف البيئية المحيطة بهذا الكائن ، وتتحقق هذه الوظيفة بوساطة نظام معقد من العمليات العقلية .

---

(١) راجع علم النفس عند فرويد ٢٧ — ٢٩ .
(٢) المرجع السابق ص ٣٠ .

على أننا يجب أن نشير إلى أن فرويد قد ذكر للأنا وظيفة أخرى هي : وظيفة خلق الأوهام وأحلام اليقظة ، وهي وظيفة لا تتقيد بمطالب اختبار الواقع ، وإنما تخضع لمبدأ اللذة ، وهذه العملية التي تقوم بها الأنا تختلف عن العملية الأولية ، لأن لها القدرة على التمييز بين الأوهام والواقع ، تمييزاً لا تقدر عليه العملية الأولية . ومعنى هذا أن الأوهام التي تخلقها الأنا لا تحاول أن تكون نفسها مسحة من الواقع ، ويتم إدراكها دائماً على أنها أوهام يتلهى بها المرء ، وخيالات ممتعة طريفة تتيح للمرء أن يخفف من أعباء الأنا الجادة الخطيرة(١) .

أما الركن الثالث من أركان الشخصيه فهو الأنا الأعلى ، وهو يتمثل — كما قدمنا — في مجموعة القيم والفضائل الاجتماعية ، وينشأ لدى الطفل استجابة(٢) للثواب والعقاب الصادر من الوالدين ، ويتركب من جهازين فرعيين : أولهما : الأنا المثالية ، وثانيهما : الضمير ، فكل مايوافق عليه الوالدان ويثيبان عليه طفلهما يتجمع حتى تتكون بذلك الأنا المثالية ، وكل مايدينانه ويعاقبان على إتيانه يندرج تحت مظلة الضمير ، وبتكوين الأنا الأعلى من كليهما يحل الضبط الذاتي للطفل محل الضبط الصادر من الوالدين ، وعلى هذا فإن وظائف الأنا الأعلى كما يلي(٣) :

١ — كف دفعات الهو ، وبخاصة تلك الدفعات ذات الطابع الجنسي أو العدواني ، حيث إن هذه الدفعات التي يقابل التعبير عنها من المجتمع بأشد الإدانه والرفض .

---

(١) الموضع السابق .

(٢) المعنى العام لهذا المصطلح يشير إلى أي سلوك أو فعل صادر عن الكائن العضوي كنتيجة أو كرد فعل لمثير أو منبه .

(٣) راجع الشخصية الناجحة ١٧ ، ١٨ .

٢ — إقناع الأنا بإحلال الأهداف الأخلاقية محل الأهداف الواقعية .

٣ — العمل على بلوغ الكمال ، أى أن الأنا الأعلى يميل إلى معارضة الهو والأنا معا ، وإلى تشكيل العالم على صورته .

نستنتج مما قدمناه أن الهو يعتبر الممثل السيكولوجى لما لدى الفرد من فطرة بيولوجية ، وهو بذلك يكون نتيجة للنشوء والتطور الممتد عبر تاريخ النوع أو الفصيلة ، وأن الأنا يعتبر الجهاز الإدارى للشخصية ، إذ هو الجزء المنظم من الهو الناتج عما يحدث بين الفرد والواقع الموضوعى من تفاعل ، والمسرح الذى تقوم عليه العمليات العقلية ، أما الأنا الأعلى فهو المحصلة العملية الناشئة عن التطبيع والتنشئة الاجتماعية . وهو الوعاء الكبير للتقاليد والأصول الحضارية ، ولا يوجد فصل بين هذه الأجهزة الثلاثة (الهو ، والأنا ، والأنا العليا) ، فالأنا تنشأ من الهو ، والأنا العليا تنشأ من الأنا ، وهى جميعها تظل تتفاعل ويمتزج بعضها ببعض طوال الحياة .

كما نستنتج أيضا أن الإدراكات والمشاعر هى خبرات مباشرة عن أشياء تحدث للإنسان فى الحاضر ، أما الذكريات والأفكار فهى امتثالات عقلية لخبرات سابقة ، وحتى يمكن أن تكون الذكريات والأفكار شعورية لابد لها من لغة ، فالمرء لا يستطيع التفكير أو التذكر إلا إذا كان ما يفكر فيه أو يتذكره مرتبطاً بكلمات رآها أو سمعها .

هذا ، ومما يجب التنويه به فى هذا المقام أن فرويد قد استبقى مصطلحى الشعور واللاشعور بعد عام ١٩٢٠ بصفتهما نوعان من الظواهر العقلية ، كما ميز بين نوعين من اللاشعور : ما قبل الشعور ، واللاشعور الصرف ، أو بعبارة أخرى : ما قبل الوعى ، واللاوعى ، حيث إن كل فعل يبـــدأ لاواعياً (ما قبل الشعور) ويمكنه أن يبقى كذلك أو أن يتابع تطوره نحو الوعى ، حسب اصطدامه بالمقاومات أم لا ، فالفكرة أو الذكرى اللاشعورية لا تصبح

شعورية بسهولة ، لأن القوة المعارضة أمامها شديدة ، والواقع أن هناك مستويات مختلفة للاشعور تتراوح بين الذكرى التى لا يمكن أن تصبح شعورية على الإطلاق ، لأنه ليس لها ارتباط باللغة،وبين الذكرى التى تكون على طرف اللسان(١) .

اللاشعور وعقده المرضية :

ربما يكون من المفيد أن نذكر أولا بجمل وجهة نظر فرويد فى هذا الموضوع الهام فنقول : يرى فرويد أن اللاشعور ينقسم إلى لاشعور شخصى، ولا شعور جمعى ، وأن اللاشعور الشخصى يبدأ عن مرحلة الطفولة من خلال خبرات شعورية غريزية كبتت ، ثم يصاحب الإنسان بعد ذلك طوال حياته أما اللاشعور الجمعى فإنه لاشعور موروث يمتد بجذوره إلى الصور البدائية ، والنماذج الأسطورية الموجودة فى العرق أو الفصيلة ، ثم يصاحب الإنسان بعد ذلك طوال حياته ،كما يرى أيضاً أن الجزء الخاص بالغرائز والنزوات الجنسية فى كليهما هو الذى يساهم بنصيب كبير فى الأدب والفن ، ذلك أن من خصائصه أن يتحول إلى مجال العبقريات العلمية والفنية والمهنية ، أو يتحول إلى الأمراض العصبية والعقلية .

ونأتى ـ الآن ـ لنفصل هذا الحديث المجمل من خلال حديث فرويد عن كل منهما .

اللاشعور الجمعى وعقيده(٢) .

يرى فرويد أن الطفل يولد مزوداً بخبرات متوارثة ، وذكريات كامنة ممتدة إلى أسلافه الأقدمين ، بل ممتدة إلى النوع الإنسانى ، والجنس الحيوانى

---

(١) راجع علم النفس عند فرويد ٦٢ ، ٦٣ . وفكر فرويد ص ٤٩ .
(٢) راجع فى هذا الموضوع كتاب الشخصية الناجحة ٧١ — ٧٤ .

كله . هذا هو ما يطلق عليه اسم اللاشعور الجمعي، أو بعبارة فرويد اللاشعور الصرف أو الخالص ، وإنما وسعنا في مفهومه إلى هذه الدرجة - لأن فرويد يؤمن - كما ذكرنا من قبل - بنظرية داروين ، من هنا فإن اللاشعور الجمعي عنده يشمل المتخلفات النفسية لنمو الجنس الإنساني عبر تطوره الممتد منذ الحيوانية ، ونحن نرى في الحيوانات - مثلا - أن كثيراً من الخبرات النفسية تتوارث ، فالجمل يخاف الذئب بلاشعوره الجمعي ، وهكذا ،فاللاشعور الجمعي أمر مشاع أو مشترك بين البشر جميعاً ، بمعنى أن الإنسان يولد ولديه كثير من الاستعدادات للتفكير والوجدان والإدراك وفق أنماط معينة ، ومضامين تتحقق بالفعل عن طريق الخبرات الفردية، إن الإنسان لديه الاستعداد للخوف من الظلام أو من الأفاعي لأنه يمكننا أن نفترض أن الإنسان البدائي قابل كثيراً من الأخطار في الظلام .كما كان ضحية الأفاعي السامة .

وهذه المخاوف الكامنة ربما لاتنمو لدى الإنسان العصري مالم تدعمها خبرات نوعية ، إلا أن الميل موجود برغم هذا ، إن مايتعلمه الشخص نتيجة الخبرات الفردية يتأثر تأثراً جوهرياً باللاشعور الجمعي الذي يمارس تأثيراً إرشادياً أو إنتاجياً على سلوك الشخص منذ بداية حياته ، فمثلا طالما أن جميع البشر لهم أمهات ، فإن كل طفل يولد ولديه الاستعداد لإدراك الأم والإستجابة لها ، والمعرفة الفردية المكتسبة عن الأم هي إمكانات موروثة قد تكونت في عقل الإنسان عن طريق الخبرات الماضية للجنس أو العنصر .

ومثل ذلك الأفكار والتصرفات السلوكية ، فبعض ذلك يتكون بسهولة مثل فكرة الكائن الأعلى ، ذلك أن الاستعداد قد رسخت جذوره في العقل بحيث يحتاج تدعيماً طفيفاً للغاية عن طريق الخبرة الفردية ليظهر في الشعور ويؤثر على السلوك ، إن هذه الذكريات الكامنة أو الممكنة بالقوة تعتمد على أبنية فطرية ، وعلى ممرات قد حفرت في العقل نتيجة الخبرات المتراكمة

للجنس البشرى ، وباختصار فإن شكل العالم الذى يولد فيه الشخص يولد معه منذ البداية كصورة جوهرية قابلة للتحقيق ، وذلك من خلال اللاشعور الجمعى . ثم اللاشعور الفردى ، من هنا رأى فرويد أن يعتبر ماجاء فى سلوك شخصيات الأساطير اليونانية القديمة من تصرفات تتكرر أو تتشابه مع مايجرى فى حياة البشر من قبيل اللاشعور الجمعى ، بل رأى أن يعتبر ماجاء أيضا فى سلوك شخصيات الروايات العالمية من قبيل هذا اللاشعور باعتبار أنها مصدر ثقافى عام(١) ، وجعل سلوك هـــذه الشخصيات هو الأساس والمقياس والنموذج للتجارب البشرية ، ومن ثم سمـــاها العقد النفسية وقد اشتهر من شخصيات الأساطير : عقـــدة النرجسية(٢) ، وعقـدة

---

(١) ذكر الأستاذ العقاد أن أساتذة الطب النفسى ، وعلى رأسهم فرويد ، قد قاموا بمقارنات بين شخوص الحياة الواقعية وشخوص المسرحيات العالمية كشخصية هاملت لشكسبير ، أثبتت أنهما متطابقان من حيث السلوك - راجع كلامه ص ٢٣٢ فى كتاب التعريف بشكسبير ضمن المجلد التاسع عشر الخاص بالتراجم والسير - الطبعة الأولى ١٩٨١ - دار الكتاب اللبنانى .

(٢) كان اليونانيون الأقدمون يطلقون اسم نرجس على فتى من فتيان الأساطير بارع الحسن والجمال تفتتن به العذارى ، ولكنه لا يلتفت إليهن ، ولا يستجيب لضراعتهن ، ولم يزل كذلك حتى ضجت السماء بدعاء عاشقاته وصلواتهن إلى ربة القصاص « نمسسى » التى استجابت لهن ، وقضت عليه بأن يهيم بحب نفسه ويلقى منها الشقاء الذى تلقاه منه عاشقاته . قال رواة الأساطير : « فما هو إلا أن ذهب يشرب من ينبوع صاف حتى لمح بصورته فى مائه ، فوقف عندها يعجب من جمالها، وأذهلته الفتنة عن شأنه فلم يبرح مكانه مطرقاً إلى الماء ليتملى تلك الصورة،ويرتوى من النظر إليها فلا يزيده النظر إلا لهفة وشوقاً ، ولا تزيده اللهفـــة إلا هزالا وذبولا حتى فنى ، وذهبت عرائس الماء تطلب رفاته فلم تجد فى مكانه غير نرجسة مطرقة ترنو إلى الماء ولا ترفع بصرها إلى السماء ، فالنرجس أبداً مطرق مفتوح العين لا يشبع من النظر إلى خياله على حوافى الجداول والغدران». راجع كتاب =

أورست(١)، وعقدة أوديب(٢)، ومن شخصيات الروايات العالمية : عقدة هاملت

= العقاد عن أبي نواس ضمن المجلد السادس عشر « تراجم وسير ٢ » ص ٣٤ دار الكتاب اللبناني .

(١) أورست شخصية أسطورية قديمة جعلها اسخولس بطلا للمسرحية الثانية من ثلاثيته « أجا ممنون » الساة « حاملات القرابين » وهذه المسرحية تروى كيف خرج أجا ممنون « المتزوج من كليتمنسترا والتي أنجبت له ولداً واحداً هو أورست، وبنتين هما إلكترا وإيفيجينيا » لحرب طروادة ، وكيف أنه اضطر لأن يضحى بابنته إيفيجينيا في سبيل أن تهب الرياح ، وتمضى الحملة في طريقها فأحفظ هذا عليه زوجته التي اتخذت لها عشيقا في غيابه ، ثم اتفقت مع هذا العشيق على قتل أجا ممنون بعد عودته منتصراً من حرب طروادة، وحين تم اغتيال أجا ممنون نفت كليتمنسترا ابنها الصبي أورست ، ويشب أورست بعيداً عن أمه ، ويدفعه الحنين ذات مرة إلى العودة لزيارة قبر أبيه ، وهناك تتعرف عليه أخته إلكترا ، ويتفقان على أن ينتقم أورست من أمه وعشيقها ، ويحضر أورست إلى القصر ويقتل عشيق أمه أولا ، ثم أمه ، ثم ينطلق إلى الغابة متأملا . ثم تنعقد محكمة المدينة بحضور آلهة الأولمب للفصل في قضية أورست ، وبعد المناقشات تؤخذ الأصوات فتتعادل، ويكون صوت الإلهة « أثينا » هو الصوت الفاصل ، وتدلى « أثينا » بصوتها في صالح أورست فينال المغفرة ، فتدعوه أخته إلكترا إلى العودة إلى المدينة لينصب نفسه ملكا مكان أبيه ، فيرفض خوفاً من أنه قد اعتقد أن هذا التنصيب سيجعله يتزوجها، فهي في نظره مثال لأمه كليتمنسترا التي حرر نفسه من سلطانها وطغيانها. راجع كتاب عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ٢٥٩ - ٢٦٦ .

(٢) أسطورة أوديب التي استق منها سوفوكليس تراجيديا « أوديب ملكا » ثم تراجيديا « أوديب في كولونا » تقول : إن القدر المنحوس قد لاحق أوديب منذ مولده - كفيراث عن أجداده الآثمين - ، فحتى قبل أن يولد تنبأت العرافة لأبيه لايوس ملك مدينة طيبة أنه سيولد له ولد يقتله ويتزوج من أمه ، ولذلك لم يكد يولد أوديب حتى دفعه لايوس إلى أحد الرعاة ليلقيه في الجبل ، ولكن الراعي لم يفعل ، بل باعه لراع آخر حمله إلى ملك وملكة مدينة كورنثا ظنهما أباه وأمه. =

ـ من أدب شكسبير الانجليزى ـ ، وعقدة دون كيخوتى ـ من أدب سرفانتى الاسبانى(١) ـ ، لكن أشهرها جميعاً عقدة أوديب ، ذلك أن فرويد قد طبقها

ـــــــــــــــ

= ولكن عرافة كورنثة تنبئه هى الأخرى بأنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه فيفزع من هذه النبوءة ويقرر مغادرة كورنثة حتى لا يرتكب هذا الإثم الفظيع ، ولكنه فى طريق هجرته تزاحم عربته عربة فارس آخر فيشتبك الرجلان فى القتال فيقتل أوديب الرجل الآخر الذى كان هو لايوس والده الحقيقى ملك طيبة ، ثم يواصل السير حتى يلتقى على مشارف طيبة بوحش اسمه « أبو الهول » كان يقتل كل من يلقاه من أهل طيبة إذا عجز عن أن يجيب على أسئلته ، وينجح أوديب فى الإجابة على ألغاز الوحش فيفقد الوحش قوته . ويستطيع أوديب بسهولة أن يقتله ويخلص من شره أهل طيبة الذين كافئوا أوديب على جميل صنعه بتنصيبه ملكا على مدينتهم وتزويجه من أرملة الملك السابق « جوكاستا أم أوديب الحقيقية » ، وينجب أوديب من أمه أطفالا ، غير أن الآلهة التى لا ترضى الدنس ترسل على المدينة وباء يفتك بأهلها فتكا ذريعاً فيفزعون ، ويستشيرون العرافة التى تجيبهم بأن الوباء لن يرتفع عن المدينة مالم يكتشفوا رجلا دنساً يقيم فيها ويطاردوه ، ويضرع أهل المدينة إلى أوديب الذى يحبونه لكى يبحث عن هذا الرجل الدنس ، ويأخذ أوديب فى البحث وتتراكم الشواهد والأدلة ضده مشيرة إلى الحقيقة التى يصارعها بكل حيلته وقوته ، ولكنها لا تزال تزداد وضوحاً وتأكيداً حتى تدمغه فى النهاية فيستسلم ويفقأ عينيه تكفيراً عن إثمه الذى لا ذنب له فيه ، وحتى لا يرى أولاده ثمرة هذا الإثم ، وأما أمه جوكاستا فتشنق نفسها ، ثم يهيم على وجهه فى الأرض تقوده إحدى بناته حتى يستقر فى غابة كولونا عند ضواحى أثينا ، ويموت فى تلك الغابة فيحمل الأثينيون رفاته إلى مدينتهم ويقيمون له فيها معبداً . راجع ١٠٣/١٠٤ الأدب وفنونه للدكتور محمد مندور .

(١) توفى كل من شكسبير وسرفانتى عام ١٦١٦ ، ويعتبر النقاد شخصية كل من هاملت ، ودون كيخوتى فى مستوى واحد ، وإن كان كل منهما نقيض الآخر ، فالأول هو الأمير البارد الطبع ، المثقل بأحمال الثأر ، الذى لا يخطو خطوة إلا بعد تفكير مضن ، وحساب معقد ، وربما رفع قدمه ثم أعادها حيث كانت ، والثانى =

على مراحل النمو الطفولى ، كما طبقها فى مجال التحليل النفسى لمرضاه ، ثم طبقها أخيراً فى مجال تحليل الأدب ونقده(١) ، وفى اعتقادى أنه استأنس فى هذا المجال الأخير بأرسطو ، حيث إن هذا الفيلسوف العملاق إبان تقعيده لقواعد الفن اليونانى اعتبر مسرحية أوديب ملكاً للشاعر اليونانى الكبير سوفوكليس نموذجاً كاملا للفن التراجيدى الإنسانى ـ كما ذكر الدكتور محمد مندور فى كتابه الأدب وفنونه(٢) .

ـــهو المقدام المتهور ، الذى يعيش فى عالم من وحى خياله ، يطلب العظمة والمجد ، ويبت فى الأمور من فوره لا يطلب تسويفاً ولا تأخيراً . هذا ، وقد قيل إن العالم يتكون من شخصيتين : هاملت ، ودون كيخوتى ، وبما أن كلا منهما مريض ، فالعالم كله يتكون من مرضى ـ راجع دراسات فى القصة والمسرح للأستاذ محمود تيمور ص ٣١ .

(١) ذكر الدكتور مراد وهبه فى كتابه « يوسف مراد والمذهب التكاملى ٢٧٩ ، ٢٨٠ » من الأعمال التى تم تحليلها وفق هذه العقدة : كتابات فرويد عن شكسبير ، دوستويفسكى ، وبحوث رانك عن عقدة أوديب فى أعمال الشعراء عبر القرون ، وتحليل جونس لشخصية شكسبير من خلال شخصية هاملت ، ودراسة الدكتور لافورج للشاعر الفرنسى بودلير ، ودراسة مارى بونابرت للشاعر الأمريكى ادجار ألن بو .

(٢) راجع الكتاب المذكور ص ٧٢ . هذا ، وقد ذكر الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه التفسير النفسى للأدب ص ١٨٩ أن « رانك » قد قدم فى مجلد ضخم له عن عقدة الزنا بالمحارم الدليل على صدق الحقيقة المدهشة التى تقول : إن اختيار مادة الموضوع ـ وبصفة خاصة فى المسرحيات ـ تحدده عقدة أوديب .

اللاشعور الشخصي وعقده(١) :

يعتقد فرويد أن الشخصية السوية يكتمل القدر الأكبر منها عند نهاية السنة الخامسة من العمر ، وأن مايلي ذلك من نمو يقوم في معظمه على صياغة البناء الأساسي ، ذلك أنه تنشأ في هذه الفترة ، أو بعبارة أدق ، تتجمع في هذه الفترة ، حـــول الصورة الجوهرية السوية الموروثه من عرقه وجنسه (اللاشعور الجمعي) مجموعة منظمة من الوجدانات والأفكار والمدركات والذكريات هي التي يسمونها اللاشعور الشخصي .

كما يعتقد فرويد أن الشخصية السوية تمر خلال هذه الفترة أيضاً بمراحل محددة المعالم (الفمية ـ الشرجية ـ القضيبية) كما سنذكر بعد قليل إلا أن كل مرحلة تمر بها تتضمن قدراً من الاحباط(٢) والحصر(٣) ، بحيث إذا جاوز

---

(١) راجع في هذا الموضوع كتاب الشخصية الناجحة ٤٥، ٥٥ - ٦٥ ، ٩٥ .

(٢) الاحباط : كل مامن شأنه أن يقف عائقاً في سبيل تحقيق مبدأ اللذة ، وهذا مايعرف بالنقص أو العوز ، وقد يكون الشيء ماثلا في البيئة ، ولكن هناك من يحبسه عن الشخص الذي يريده ويحرمه عليه ، وهذا مايعرف بالحرمان ، وقد ينبع الاحباط من داخل الشخص نفسه ، وهذا مايعرف بالصراع ، أو قد يكون الشخص نفسه مفتقراً إلى مايلزم من المهارة أو الفهم أو الذكاء أو الخبرة فهذه كلها من ألوان القصور والنقص الشخصي . راجع علم النفس عند فرويد ٨١/٨٢ .

(٣) الحصر . حالة من التوتر ، وباعث مثل الجوع والجنس ، ولكنه ينشأ عن أسباب خارجية ، وعندما ينشأ الحصر فإنه يدفع الشخص إلى القيام بشيء ما ، فقد يهرب من المنطقة التي تهدده . أو يواجه الخطر الذي أمامه ، أو يطيع صوت الضمير خاصة في الحصر الأخلاقي أو مشاعر الإثم ، وإذا وصل الحصر إلى أقصاه فإنه يصيب الشخص بالصدمة التي تؤدي إلى حالة عجز طفلي . راجع الشخصية الناجحة ٤٢ - ٤٤ .

ذلك الحد، يتوقف النمو السوى إما مؤقتا ، وإما بصورة دائمة ؛ وآنذاك ينشأ الانحراف والنقص ، أو بعبارة أخرى تتكون العقدة النفسية ، وتتجمع حول نواتها(١) أو أساسها العنصرى الموروث فى اللاشعور الجمعى ، فترى – مثلا – شخصية مثبتة عند مرحلة ؛ وأخرى ناكصة أو مرتدة عن مرحلتها إلى مرحلة أقل منها ، وهكذا .

على أن التثبيت والنكوص(٢) يكونان عادة ظروفاً نسبية ، والشخص

---

(١) لفظ العقدة يعنى أن هناك فكرة قد استقرت فى الوجدان ، وأصبح لها وزنها وثقلها فى توجيه السلوك الشخصى ، وكل عقدة لها نواة هى بمثابة الأساس الذى تتجمع حوله عدة مجموعات من العناصر ، وكل مجموعة يرتبط بعضها ببعض ، وتقاس القيم اللاشعورية عن طريق تقـــدير قدرة العنصر النووى من العقدة على التجميع ، ولنوضح مانقول بالمثال : إذا كان لدى الشخصية عقدة وطنية قوية ، فإن هذا يعنى أن النواة؛وهى حب المرء لوطنه ستنتج تجمعات من الخبرات حولها، وقد يتكون أحد هذه التجمعات من الأحداث الهامة فى تاريخ الوطن ، على حين يتكون التجمع الآخر من القادة والأبطال الوطنيين لهذا الوطن ، والشخص الشديد الوطنية يكون لديه الاستعداد لوضع أى خبرة جديدة داخل نطاق أحد هذه التجمعات المرتبطة بالوطنية والتأليف بينها ، وتجدر الإشارة بأن وسائل معرفة قدرة العنصر النووى على التجميع هى : شدة التعبير الوجدانى ، المؤشرات الدالة على العقـــدة ، الاستنتاجات التحليلية ، الملاحظات المباشرة .

(٢) النكوص : عملية عقلية لا شعورية تعنى التراجع فى الشخصية ،وفى التحليل النفسى يستخدم مصطلح النكوص للاشارة إلى الحيل الدفاعية للأنا التى تستهدف حماية الفرد من الفشل وتحمل المسئولية بالعودة إلى أسلوب التوافق الأولى الذى كان يلجأ إليه فى مرحلة مبكرة من تكوين شخصيته ونموه النفسى، ومعظم الاضطرابات العقلية تتضمن حالة النكوص بدرجات متفاوتة – المرجع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية ٣٨٠ .

يندر أن يثبت أو ينكص كلية ، وإنما يغلب أن تتضمن شخصيته السمات الطفيلية ، أى الأشكال غير الناضجة من السلوك ، والاستعداد للسلوك مسلكا طفلياً .

ولنوضح ما نقول بالمثال من خلال عرض مراحل نمو الشخصية حتى نهاية السنة الخامسة من العمر ، فنقول : تبدأ المرحلة الأولى (المرحلة الفمية) فى نمو الطفل منذ ولادته ، وتستمر قرابة عام ، وفى هذه الفترة يكون الفم هو المنطقة الرئيسية للنشاط الشخصى والجنسى ، حيث إن تناول الطعام يتضمن تنبيها لمسياً للشفتين وللتجويف الفمى ، كما يتضمن كذلك الابتلاع أو البصق والرفض إذا كان الطعام غير سار ، وعندما تظهر الأسنان بعد ذلك يستخدم الفم فى العض والمضغ ، وهذان الضربان من النشاط الفمى : ابتلاع الطعام والعض هما الأنماط الأولية لكثير من السمات الشخصية التالية التى تنمو فيما بعد ، فاللذة المستمدة من الابتلاع الفمى قد تزاح إلى أشكال أخرى من الابتلاع أو الاستدماج(١) ، كاللذة المستمدة من اكتساب المعرفة أو الامتلاك ، والشخص الساذج - مثلا شخص مثبت على المستوى الفمى الاستدماجى للشخصية ، فهو يكاد يبتلع كل شىء يذكر له ، وقد يزاح العض أو العدوان الفمى ليأخذ صورة السخرية أو حب الجدال والمناقشة . هذا ، بالإضافة إلى أنه طالما أن المرحلة الفمية تقع فى وقت يكون فيه الطفل معتمداً كلية تقريباً على أمه للحفاظ على حياته ، إذ تسهر على تربيته ورعايته وحمايته مما يؤرقه ، فإن ذلك يؤدى إلى تكوين مشاعر الاعتماد لديه فى هذه الفترة ، وتميل

---

(١) الاستدماج : موافقة الفرد على اتجاه معين أو قيمة معينة واعتبارها جزءاً من ذاته ، ومن الجدير بالذكر أن بناء الشخصية يتكون أساساً من خلال عملية توحد الفرد مع الآخرين ذوى الأهمية (سواء كانوا أفراداً أو جماعات) واستدماج مستوياتهم — المرجع السابق ٢٥٤ .

مشاعر الاعتماد هذه إلى البقاء والاستمرار طوال الحياة بالرغم من ضروب النمو والتطور التالية للأنا ، وتكون على أهبـــة العودة مرة أخرى عندما يستشعر الشخص الحصر وعدم الأمن .

وتلي هـــذه المرحلة مرحلة أخرى يسميها فرويد (المرحلة الشرجية) وتستمر خلال العام الثاني ، وفي هذه المرحلة يكون الشرج هو المنطقة الرئيسية للنشاط الشخصي ، حيث إن لذة الطفل تتمثل في هذه الفترة في طرد فضلات الطعام من بطنه وبقائه نظيفاً ، حيث يعتبر عدم أداء ذلك له مصدر ضيق وعدم راحة ، وفي هذه الفترة يلتقي الطفل بأول خبرة له مع التنظيم الخارجي لدفعة غريزية ، فعليه أن يتعلم إرجاء اللذة التي يحققها له تخليصه من توتره الشرجي ، وتتوقف نتائج هذا التدريب على أسلوب الأم الخاص في تدريبه على النظافة (ضبط التبرز) ومشاعرها حيال التبرز ، وقد يكون لذلك نتائج بعيدة المدى على تكوين سمات وقيم نوعية ، فإذا كانت طريقة الأم شديدة الصرامة والكبت ، فقد يقبض الطفل على فضلاته ويصاب بالإمساك ، فإذا ما عمم هذا الأسلوب في الاستجابة(١) إلى مجالات من السلوك فقد ينمو لدى الشخص خلق قابض ، فيصبح عنيداً شحيحاً ، كما قد يلتمس الطفل تحت وطأة أساليب الكبت مخرجاً لغضبه بأن يخرج فضلاته في أوقات غير مناسبة على الاطلاق ، وذلك هو النموذج الأول لجميع أشكال السمات الطاردة أو القاذفة كالقسوة ، والانغماس في الشهوات ، والميل إلى التدمير ، ونوبات الغضب ، والهياج ، والفوضى وانعدام النظام .... الخ ، ومن الناحية الأخرى فإنه إذا كانت الأم من النوع الذي يتودد إلى طفله ليخرج فضلاته ، ويسرف في مديحه عندما يستجيب لذلك ، فإن الطفل تتكون لديه فكرة قوامها أن النشاط الاخراجي بأسره (التبرز) بالغ الأهمية ، وقد تكون هذه الفكرة

---

(١) المعنى العام لمصطلح الاستجابة يشير إلى أي سلوك أو فعل صادر عن الكائن العضوي كنتيجة أو كرد فعل لمثير أو منبه — المرجع السابق ٣٨٦ .

أساس الخلق والإنتاج ، ويقال : إن العديد من السمات الأخرى ترجع جذورها إلى المرحلة الشرجية .

ثم تأتى المرحلة الأخيرة من مراحل نمو الشخصية وهى (المرحلة القضيبية) وفى هذه المرحلة تحتل المشاعر الجنسية والعدوانية المرتبطة بوظائف الأعضاء التناسلية مركز الثقل ، فمشاعر اللذة المرتبطة بالاستمناء وبحياة التخييل لدى الطفل ، والتى تصاحب نشاطه الشهوانى الذاتى تهيء السبيل لظهور عقدة أوديب ، وهى فى إيجاز شحنة جنسية تستهدف الوالد من الجنس المقابل ، وشحنة عدوانية تستهدف الوالد من نفس الجنس ، فالصبى يرغب فى امتلاك أمه واستبعاد أبيه ، على حين ترغب الفتاة فى امتلاك أبيها وإبعاد أمها ، وتعرب هذه المشاعر عن نفسها فى تخيلات الطفل أثناء الاستمناء ، وفى التذبذب بين الأفعال الدالة على الحب ، والأفعال المعربة عن التمرد والثورة إزاء والديه .

ويتميز سلوك الطفل فيما بين الثالثة والخامسة من عمره إلى حد كبير بفاعلية عقدة أوديب ، وهى بالرغم من تعديلها وما تلقاه من كبت بعد الخامسة من العمر تظل قوة فعالة فى الشخصية طوال الحياة ، مثال ذلك أن الاتجاهات نحو الجنس المقابل ، ونحو ذوى السلطة من الأفراد تكون - بدرجة كبيرة - رهن العقدة الأوديبية .

ويختلف تاريخ عقدة أوديب ومصيرها لدى الذكر عنه لدى الأنثى ، فالطفل من كلا الجنسين يحب الأم فى البداية ، لأنها تشبع رغباته ، وينقم على الأب لاعتباره غريماً له فى حب الأم ، وتبقى هذه المشاعر لدى الصبى ، وتتغير لدى الفتاة ، ولنتناول أولا تتابع الوقائع التى يتميز بها التطور الأدويبى لدى الذكر .

إن اشتياق الصبى المحرم للأم ونقمته المتزايدة على الأب تؤدى به إلى

الصراع مع والديه، وبخاصة مع الأب ، فهو يتخيل أن منافسه المتسيد سيوقع به الأذى ، وقد تتأيد مخاوفه بسبب ما يصدر من والد ناقم ومعاقب من التهديدات ، ويتركز خوفه مما قد يوقعه به الأب من أذى حول أعضائه التناسلية ، إذ أنها مصدر مشاعره الجياشة بالشهوة ، وهو يخشى أن يستأصل والده الغيور هذه الأعضاء المسيئة، ويؤدى الخوف من الخصاء ، أو كما يسميه فرويد حصر الخصاء ، إلى كبت الرغبة الجنسية فى الأم ، والعدوان نحو الأب ، كما تساعد كذلك على حدوث التعيين الذاتى من جانب الابن بأبيه ، ويحصل الصبى بتعيينه الذاتى بالأب على بعض الاشباع البديل لدفعاته الجنسية نحو الأم ، وفى نفس الوقت تتحول مشاعره الشهوية الخطرة نحو الأم إلى مشاعر رقيقة حنون لا خطر منها نحوها ، كذلك يؤدى كبت عقدة أوديب فى النهاية إلى آخر مراحل تطور الأنا الأعلى ، ومن ثم فإن الأنا الأعلى هو وريث عقدة أوديب لدى الذكر ، ومن ثم أيضاً يعتبر السد المنيع حيال الرغبة فى المحارم والعدوان .

وأما تتابع الوقائع فيما يتعلق بتطور عقدة أوديب لدى الأنثى وحلها فهو أكثر تعقيداً ، ففى المقام الأول تغير الفتاة موضوع حبها الأصلى وهو الأم بموضوع جديد هو الأب ، أما سبب حدوث ذلك فيتوقف على استجابة البنت بالشعور بخيبة الأمل عندما تكتشف أن الصبى يمتلك عضواً جنسيا ممتداً هو القضيب ، على حين تمتلك هى تجويفاً ، ويؤدى هذا الاكتشاف الصادم إلى عدد من العواقب الهامة ، فهى فى المقام الأول تعتبر أمها مسئولة عن حالة الخصاء هذه مما يضعف شحنتها الخاصة بأمها ، ثم ثانيا تحول حبها إلى أبيها لامتلاكه العضو القيم الذى تأمل مشاركته فيه ، غير أن حبها لأبيها ولغيره من الرجال يمتزج كذلك بمشاعر الحسد لامتلاكهم شيئا تحتاج إليه إن حسد القضيب هو المقابل الأنثوى لحصر الخصاء لدى الصبى ، ويطلق عليهما معا اسم عقدة الخصاء ، إنها تتخيل أنها فقدت شيئا ذا قيمة ، على حين

يخاف الصبي من أن يتعرض لفقده ، وتعوض المرأة إلى حد ما افتقارها إلى القضيب عندما تنجب طفلا ، وبخاصة إذا كان هذا الطفل صبيا .

إن عقدة الخصاء لدى البنت تؤدى إلى ظهور عقدة أوديب عن طريق إضعاف الشحنة المتجهة إلى الأم وتكوين شحنة تستهدف الأب ، وعلى عكس عقدة أوديب لدى الصبي التي تكبت أو تتغير بفعل حصر الخصاء ، فإن عقدة أوديب لدى البنت يغلب أن تستمر ، وإن كانت تتعرض لبعض التعديل بسبب العوائق الواقعية التي تحول بينها وبين إشباع رغبتها الجنسية في الأب ولكنها لا تتعرض للكبت القوى ، كما هو الشأن بالنسبة للولد ، إن هذه الاختلافات في طبيعة عقدتى أوديب والخصاء هى أساس كثير من الفروق السيكلوجية بين الجنسين .

ويلاحظ العالم النفسى فرويد أن كل شخص بحكم تكوينه مزدوج الجنسية ، فكل جنس ينجذب إلى أعضاء نفس الجنس ، كما ينجذب إلى أعضاء الجنس الآخر ، وهذا هو الأساس التكويني للجنسية المثلية ، وإن كانت الدفعة الجنسية المثلية تظل لدى معظم الناس كامنة ، وتؤدى حالة الازدواج الجنسى هذه إلى تعقيد عقـــدة أوديب ، إذ تجعلها تتضمن شحنات جنسية تستهدف الوالد من نفس الجنس ، ونتيجة ذلك أن تصبح مشاعر الابن حيال الأب ، والبنت حيال الأم ذات طابع وجدانى ثنائى بدلا من أن تكون ذات طابع أحادى .

على أننا يجب أن ننبه إلى أن النزعات الأوديبية تتحدد طبقاً للكثير من العوامل التاريخية والحضارية ، ففى المجتمع الألمانى الذى عاش فيه فرويد كانت السيطرة للأب ، ومن ثم كان النزاع بين الأب والابن ، فالأب قد يحاول إبعاد الابن وسلبه قوته وخصيه ، والابن — مثل أوديب — قد يضطر إلى قتل أبيه ، كيما يظفر بحقه فى الوجود ، وفى المجتمع الأمريكى — خصوصا فى

منتصف القرن العشرين ـ نجد الام هى الشخص صاحب السيادة ، ومن ثم فإن الصراع يكون بينها وبين الابن .

كما يجب أن ننبه أيضا إلى أن الشخصية فى المرحلتين الأولى والثانية قد تتعرض لعقدة الأم القوية ، حيث إنه قد يكون العنصر الأساسى الموروث لديها عن الأمهات قوياً فتنجذب إليه كل الأفكار والوجدانات والذكريات المتعلقة بتعامل الطفل مع أمه ، فيظل ذلك ملازماً للطفل ومسيطراً عليه[1] ، ومن هنا نجد أن الشخص الذى يعانى من عقدة أم قوية يميل إلى إقحام أمه أو شىء يتصل بها فى كل نقاش ، سواء أكان ذلك أمراً مناسبا أم لا ، فهو يفضل القصص والأفلام السينمائية التى تلعب فيها الأمهات دوراً كبيراً ، كما أنه يهتم اهتماما بالغاً بعيد الأم وغير ذلك من المناسبات التى يستطيع أن يكرم فيها أمه ، إنه يميل إلى تقليد أمه وتبنى اهتماماتها وتفضيلاتها ، كما ينجذب إلى صديقاتها ومن تعرفهن ، ويفضل السيدات المسنات على السيدات المقاربات له فى السن ، وقد تظهر أيضا هذه العقدة فى فلتات لسانه ، كأن يقول الرجل (أمى) على حين أنه كان يقصد أن يقول (زوجتى) مثلا .

علاقة التحليل النفسى بالأدب والنقد :

ذكرنا من قبل أن فرويد يعطى الغريزة الجنسية المكانة الأولى فى دراساته ، ونتقل الآن بعض عباراته مما نقله عنه الباحثون لنبدأ حديثنا عن جهده فى خدمة الأدب والنقد ، يقول فرويد ـ فيما نقله عنه الدكتور رشاد رشدى : « إن أهم معالم حضارة الإنسان إنما نشأ نتيجة لكبت غرائزه[2] » .

(١) من هنا عرف بعضهم العقد فقال : « العقد مجموعة منظمة ـ أو تجمع ـ من الوجدانات والأفكار والمدركات والذكريات توجـد فى اللاشعور الشخصى » ورأى أن يشبهها بالنواة التى تعمل كنوع من المغناطيس الذى يجذب إليه أو يجمع ـ مختلف الخبرات ـ راجع الشخصية الناجحة ٦٩/٧٠ .

(٢) نظرية الدراما ٢٦٢ .

ويروى فرويد ـ فيما نقله (إدغار بيش) صاحب كتاب فكر فرويد : « أن الحضارة » حرمت بعض التعبيرات عن الحياة الجنسية بقصد الاستفادة من طاقة الميول الجنسية المقموعة ، وغالبا ما قمت الحضارة اللواط ، لأن الليبيدو اللواطي ينطوي على طاقة كبيرة في التسامي »(١) .

ونحن بعد ذلك نقول : إنه إذا كان فرويد ـ كما نقل عنه الباحثون أيضا(٢) ـ رأى أن الغريزة كمية من الطاقة النفسية ، أو بعبارة أخرى رأى أن مجموع الغرائز هو المجموع الكلى للطاقة النفسية المتاحة للشخصية ، كما رأى وفقا لما نقلناه عنه الآن ـ أن الحضارة حرمت التعبير عن الحياة الجنسية والنزوات الإنسانية(٣) ، فإنه قد وفق بين كلا هذين الأمرين حين ذكر أن استغلال هذه الطاقة واستثمارها يكمن في بناء الحضارة الإنسانية ، وحيث إن الفن أحد معالم الحضارة الإنسانية فإنه يكون قد جعله ـ كما ذكر شارل بودوان في توضيحه لنظرية فرويد في الخلق الفني ـ « صورة رائعة لذلك الانفجار اللاشعوري الفريد حول تلك الرغبات التي لم يستطع الرقيب النفسي كبتها وإخفاءها »(٤) .

لقد حدد فرويد ـ كما نقل عنه الدارسون(٥) ـ أن الإنسان بالنسبة للميول الجنسية والغرائزية أمام ثلاث خيارات ـ نظرياً على الأقل : إلغاؤها نهائياً ، أو إلغاء تجلياتها (الكبت) ، أو تحويلها .

---

(١) فكر فرويد ١٠٣ ، هــذا ، ومثل الميول الجنسية غرائز الأنا (فكر فرويد ١٠٨) .

(٢) الشخصية الناجحة ٢٢ .

(٣) المقصود بها نزوات الأنا ـ كما ذكرنا .

(٤) فصول في علم الجمال ١٢١ .

(٥) فكر فرويد ٨٠ .

أما عن الإلغـاء فإنه ليس مستحيلا على المستوى العملى فحسب ، بل بل لا يمـكن تصوره نظرياً لأنه يؤدى ، بالضرورة ، إلى القضاء على كل طاقة .

وأما عن إلغاء التجليات الغرائزية التى تتمثل فى السلوك الجنسى المنحرف فأمر ممكن - وهذا هو بالتحديد مفهوم الـكبت ، يقول فرويد(١) : « علمنا التحليل النفسى أن الدور الأساسى لعملية الـكبت ليس إلغاء وإعدام التصورات النابعة من الغرائز ، بل حفظها بعيدة عن متناول الوعى ، وحينذاك نقول : « إنها تـكون فى حالة تصورات لاواعية » .... « من الخطأ تصور بقـــاء اللاوعى هادئاً بينما يقوم الوعى وحده بكل النشاط النفسى ، أو أن اللاوعى هو شيء ما قد كف عن التطور » .... « من الخطأ الاعتقاد بأن العلاقة بين العمليتين - الوعى واللاوعى - تقف عند حد الـكبت » ... « تستمر هـــذه العناصر المقموعة آلياً إما بدواعى الحياة العملية، وإما بالأيديولوجيا الأخلاقية ، بالتأثير على حياة الفرد . ليس تأثيرها مباشراً بالتأكيد ، لأن الوعى يسيطر بشكل عادى على قدرة التحرك ، ولأن نفس العملية التى ألقت بهذه العناصر فى اللاوعى - الرقابة - تحفظها فيه ، ولـكنها تمارس دورها بطريقة تتم بدون شك من خلال ماقبل الوعى(٢) (اللاشعور) ، إن هذا التأثير المتعرج هو الذى يخلق النزاع النفسى الذى يعصى لحد ما على وعى المريض . تتفاقم هذه النزاعات - فى كثير من الحالات - لدرجة يتحطم فيها التوازن النفسى ، يحصل فى هذه الحالة تفتت فى التوليف العاطفى، ولا تظهر العناصر المـكبوتة كما هى ، بل إن الميول الممنوعة التى تحركها تتحول إلى أعراض مرضية ، هذه هى حالات العصاب النفسى » ، أى (المرض النفسى) .

لا يبقى أمامنا - إذن - إلا الحل الأخـــير الذى هو تحويل الغرائز إلى

(١) راجع هذه النصوص فى فكر فرويد ٥٠/٥١ .

(٢) سنحدد بعد قليل جداً إن من مظاهره وتجلياته الأحلام ، والأمراض النفسية ، وألوان النسيان ، والفن .

شكل مفيداً جتماعياً ، وهو ماسماه فرويد « التسامى »(١) ، وهذا التسامى له مظاهر وأشكال متعددة تشمل جميع ألوان النشاط الذهنى والخيالى والمهنى والاعتقادى للفرد ، بل هو أساس كل عبقرية ونبوغ .

ومن هنا يمكن أن نقول : إن فرويد وتلاميذه من رفاق مدرسة التحليل النفسى يعتبرون العمل الفنى وثيقة سيكلوجية رمزية تعبر عن مكنونات خفية للفنان الذى يبدعها ـ المكبوتات اللاشعورية عنده ـ أكثر مما تعبر عن مضمونها ، ومن هنا أيضا ينقل الباحثون أن فرويد يعامل النص الأدبى على أنه لغة الرغبة(٢) ،كما ينقلون أن الجمالية الفرويدية تربط عند تذوقها للنص الأدبى بين الأدب والظواهر الثقافية الأخرى للانسانية ، بمعنى أنها تحدد موقع الأدب والفن عموماً فى فضاء الثقافة الإنسانية عن طريق بيان ضروب المشابهات والاختلافات مع الاحلام ، أو الأساطير(٣) ، أو ألوان

---

(١) راجع فكر فرويد ٨٠ ، هذا ، ويشكل النشاط المهنى ميداناً عملياً آخر للتسامى ، فالرجل الذى يظهر ميولا سادية (الشخص السادى هو الذى يسىء معاملة من يحب) يمكنه إشباع رغباته رمزياً بتحوله إلى امتهان حرفة عامل لحام أو طبيب جراح مثلا ، حسب درجة ثقافته وظروفه ، وهذا الشكل من التسامى المهنى فى متناول عدد كبير من الناس . هذا ، وقد ضرب فرويد أمثلة كثيرة للتحول إلى الإشباع الرمزى ، منها مثلا ما يقوم به بعض الناس من تربية الحيوانات كالكلاب والقطط لحرمانهم من عاطفة البنوة ـ انظر فكر فرويد ٨٢ .

(٢) أنظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية . هذا ، ومن حديث فرويد الصريح فى هذا المقام قوله : « يلوح لى أن فكرة الجميـــل تغرس جذورها فى الإثارة الجنسية ، وأن الانفعال الجمالى يتفرع من تلك الإدراكات الجنسية » أنظر فصول فى علم الجمال ١٢٩ .

(٣) مأثورة شعبية أو قصة رمزية تروى حادثة غريبة أو خارقة للطبيعة ، وتميل فى الوقت نفسه إلى تمجيد بعض القيم الثقافية وتأكيد أهميتها وفى بعض =

الفولكلور(١) ، أو الاستيهامات(٢) ، أو الدين باعتبار أنها كلها من مظاهر التسامى لمكبوتات اللاشعور ، أو باعتبار أنها كلها من قبيل الوهم كما يحلو له أن يطلق عليها ، مع اختلاف نوعية الوهم ، من وهم جمالى إلى وهم دينى(٣) إلى غير ذلك من ألوان الوهم . لقد رأى فرويد أن من التعسف الفصل بين هــذه الأشياء ، ذلك أنها جميعا تدخل تحت إسقاطات الرغبة الإنسانية وإشاراتها ، ولذلك كان التحليل النفسى بمثابة الجسد الذى يربط بين أنظمتها والصلة التى توحد بين منتوجاتها الثقافية المتنوعة(٤) .

التحليل النفسى بين الأدب والنقد :

قبل الحديث عن هذا الموضوع يجب أن نشير إلى نقطتين :

أولاهما : ما استفدناه من حديث فرويد ـ حــتى الآن ـ فى كلا مجالى الأدب والنقد .

= الأحيان يطلق على الأساطير عندما تشير إلى ماهو خارق للطبيعة : لفظه « الخرافات » .

(١) ترجع صياغة مصطلح الفولكلور إلى العالم الإنجليزى أمبروس ميرتون منذ أكثر من قرن مضى ، حينما ذهب إلى أن ماتعـرفه على أنه التراث الشعبى يمكن أن نعبر عنه بمصطلح الفولكلور ، ثم شاع استخدامه فى اللغات الأوربية ، لكن معناه شهد بعض التعديل .

(٢) الاستيهام : تصور خيالى يفيد إبراز الرغبة دائما ، ومن خصائصه أن الشخص يبنيه ، والواقع يدعمه (النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ١٤٣) .

(٣) يعتبر فرويد الدين ومعتقداته من صنع الإنسان ، بل إنه ظاهرة مرضية من قبيل العصاب الوسواسى ـ انظر فكر فرويد ١٢٣ ـ ١٢٥ .

(٤) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٢٨ .

ثانيتهما : حصر دراسات فرويد فى مجال التحليل النفسى وتحديد الموضوعات الرئيسية التى تناولها .

وفى حديث النقطة الأولى نذكر ثلاثة أمور يشترك اثنان منها فى كلا المجالين ، ويتعلق الأمر الثالث بالمجال الثانى ، وهذه الأمور هى :

١ — النص الأدبى هو لغة الرغبة .

٢ — النص الأدبى وثيقة سيكلوجية رمزية تعبر عن مكبوتات خفية للأديب الذى أبدعه أكثر مما يعبر عن مضمونه الأدبى .

٣ — النص الأدبى - غالبا - مايتذوقه فرويد بمصاحبة عقدة أوديب التى اكتشفها من خلال تحليلاته النفسية للأدب والأساطير والأحلام والأمراض العصبية وغيرها من مؤلفات الوهم .

أما فى حديث النقطة الثانية فنذكر أن ستانلى هايمن صاحب كتاب النقد الأدبى ومدارسه الحديثة(١) قد كفانا مؤونة حصر دراسات فرويد فى مجال التحليل النفسى ، حيث ذكر أن أولها :كتابه (تفسير الأحلام المنشور عام ١٩٠٠) ، وآخرها : بعض الأحاديث المحدودة حول فنانين بأعينهم ، وآثار فنية بأعيانها ، وأهمها :

١ — ليوناردو دافنشى - دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية .

٢ — مقالة عن دوستويفسكى وجريمة قتل الأب .

٣ — دراسة لقصة ألمانية مغمورة عنوانها غراديفا(٢) .

---

(١) راجع هذا الكتاب ج ٢٦١/١ — ٢٦٤ .

(٢) مؤلف هذه القصة الكاتب الألمانى فلهلهم ينسن المتوفى عام ١٩١١ ، وتصور أحداثها عالم آثار فى ريعان الشباب انصرف اهتمامه عن الحياة الواقعية ==

ثم قال عن هذه الدراسات الثلاث الأخيرة ـ باعتبار أنها تمثل الأفكار النهائية لفرويد فى مجال التحليل النفسى : «وبهذه الدراسات الثلاثة أقام فرويد منهجين من التحليل ، اقتفى أتباعه فيهما خطواته » :

الأول : الباثوغرافيا ، أو دراسة المريض عصبيا ، أو الشخص المريض نفسيا ، مع اتخاذ آثاره الفنية دليلا هادياً فى هذه الدراسة .

والثانى : نقد أدبى متصل حقا بالتحليل النفسى ، أو دراسة الأثر الأدبى مع استعمال الآليات التى تستعمل فى التحليل النفسى ، أو الفروض الاكلينيكية(١) ، مفاتيح لهذه الدراسة(٢) .

ونحن قبل أن نتناول حديث هذين المنهجين نرى أن نعلق على مقولة ستانلى هايمن فنقول : إنها قد أنصفت فرويد مما ذكره عنه أوستن وارين

= كيما يهيم بمخلفات الماضى،ويصيبه هذا الأمر بالهذيان الذى يصبح الآمر الناهى له حيث يعثر على تمثال فتاة منحوتة يشير إلى مشية خاصة من خلال هيئته ، فيجعله موضع عنايته ، ويطلق عليه اسم (غراديفا) ويسير عالم الآثار مع هذيانه وأحلامه مفتوناً بهذه الفتاة ومشيتها طوال أحداث القصة حتى يصل فى النهاية إلى أن هذه الفتاة إنما هى تلك الفتاة التى ارتبط بها فى علاقات عهد الطفولة ، غير أن أمر ذكريات هذا العهد قد كتبت بحكم انشغاله بالعلم . وهذه الرواية ـ كما يقول فرويد تمثل دراسة طبنفسانية ، حيث تروى تاريخ مرض الهذيان عند بطلها ، كما تروى طريق علاج هذا المرض عنده ، والجدير بالذكر أن فرويد يهتم كثيراً أثناء تحليله لهذه القصة بعقد المقارنات بين الأديب والطبيب النفسى . (راجع دراسة فرويد لهذه القصة فى كتابه الهذيان والأحلام فى الفن ـ ترجمة جورج طرابيشى ـ دار الطليعة ـ بيروت ط ٢/١٩٨١)

(١) كلينيك : عيادة طبية .

(٢) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١/٢٦٢ ، ٢٦٣ .

فى بحثه عن الأدب وعلم النفس (ضمن كتاب نظرية الأدب) ، حيث جنح ليس فقط إلى إنكاره ابتكاره المنهج الثانى، بل أيضا إلى بيان أن المنهج الأول ـ أعنى اعتبار الموهبة الفنية عوضاً عن مرض أو نقص أو عاهة ـ كان سائداً منذ عهد اليونانيين ، وأن جهد فرويد محصور فى تأكيد ذلك وتعليله(١) .

وبنا ـ الآن ـ ندرس كلا المنهجين اللذين أقامهما فرويد :

١ — الفنان باعتباره مريضاً ، أوالعمل الفنى باعتباره طاقة نفسية مريضة.

٢ — الفنان باعتباره حالماً ، أو العمل الفنى باعتباره حلما .

أولا : الفنان باعتباره مريضا، أوالعمل الفنى باعتباره طاقة نفسية مريضة.

أسباب إدخال فرويد الأدب إلى ميدان التحليل النفسى :

يحسن بنا فى بداية حديث المنهج الأول أن نذكر ما نعتقده من أسباب رئيسة حول توسع فرويد فى مجال التحليل النفسى ليشمل دائرة الأدب والفن بجانب ما كان يشمله من دوائر تأويل الأحلام والهفوات وغيرها .

وأول ما نذكره فى هذا الصدد هو ما كان يحدث من الفنانين أنفسهم حين يتوجهون إلى عيادات الطب النفسى استناداً إلى ما يعتقدونه من قديم الزمان ـ كما أشرنا سابقاً ـ من وجود علاقة بين الموهبة الفنية والعاهات النفسية والجسدية(٢)، ويروون بعض الأشياء التى يعتقدون وقوعها فى الحقيقة للأطباء ، مثل ما ذكره صاحب كتاب نظرية الأدب عن بعض الروائيين

---

(١) راجع كتاب نظرية الأدب ـ الفصل الثامن ٨٣ — ٩٦ .

(٢) ذكر صاحب كتاب فصول فى علم الجمال ١٣٣ أن بودلير الشاعر ، ونيتشه الفيلسوف ، وشومان الموسيقار دخلوا المستشفى للعلاج ، وبذلك انتهت حياتهم العبقرية .

من أمثال ديكنز وغيره الذين تحدثوا عن رؤية شخصياتهم وسماعها بشكل حى ، وتحدثوا مرة أخرى عن الشخصيات وهى تأخذ زمام القصة وتصوغ لها نهاية تختلف عن النهاية الأولية التى صممها لها الروائى(١) .

وثانى ما نذكره مالاحظه الأطباء على هؤلاء الفنانين حين بدأوا ينظرون فى أدبهم فيرونهم يربطون أو بعبارة أخرى يخلطون بين الإدراكات الحسية الناشئة عن إحساسين أو أكثر - خصوصاً حاستى السمع والبصر - فيقولون : السمع الملون ، وصوت البرق القرمزى - مثلا - ، فقد اعتبر الأطباء هذه الظاهرة من الناحية الفزيولوجية شأنها شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر والأحمر ، من مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسى للإنسان غير قادر نسبياً على التطابق بين الاحساسات ، وأطلقوا عليها اسم التزامن الحسى ، وبالتالى فهى ظاهرة غير صحية فى المراحل العقلية(٢) .

وثالث الأسباب - فيما نعتقد - حول اتساع دائرة التحليل النفسى ليشمل دائرة الأدب هو ما كان يعلنه الفنانون إثر انتهائهم من أعمالهم الفنية أنهم يستريحون من آلام كانوا يعانونها ، ولقد وجد غوته بعد كتابة (آلام فرتر) أنه قدم اعترافات أراحت أعصابه ، وهدأت نفسه من ألم فشل حب ظل

---

(١) نظرية الأدب ٨٥ . هذا ، وقد ذكر أيضا صاحب كتاب فصول فى علم الجمال ١١٦ أن بيكاسو كان يقول : عندما أبدأ صورة من صورى فإنى أحس بأن هناك شخصاً يعمل معى ، وغوته كان يقول عن تحفته الشعرية الرائعة (آلام فرتر) إنه لم يكن يبذل أى مجهود فكرى وأنه كان فقط ينصت إلى أصوات هواجس خفية تشبه السحر تنزل عليه دون سابق إنذار ، بل قيل إن بيير لوى أسر لكلود فارير بقوله : لست أنت الذى تصنع القصة ، بل إن القصة تصنع نفسها بنفسها ، وأحياناً تكون شخصياتها هى التى تقرر الأمور .

(٢) راجع نظرية الأدب ٨٦ .

يسيطر عليه زمناً ، فشعر لأول مرة أنه يعيش طليقاً من عبودية حبه الذى كاد يقوده إلى انتحار يائس من الحياة »(١) .

ورابع هذه الأسباب ـ فى اعتقادنا ـ ماذكره الأستاذ العقاد(٢) من أن الأطباء النفسيين قبل فرويد ـ كالطبيب الألمانى ماكس نوردو ـ قد أدخلوا الأدب إلى ميدان الطب النفسى ، حيث ذكر أن هذا الطبيب قسم فى كتابه (الانحلال والاضمحلال) الأدباء ـ أو على حد تعبير الأستاذ العقاد ـ المرضى إلى طبقتين : طبقة عالية تخفى فيها أعراض المسخ بعض الخفاء ، وأخرى واطئة لاتمتاز فى شىء عن سائر المعتوهين والأمساخ ، واستخرج من معانى أشعارهم ومضامين سطورهم دلائله التى خالها أعراضا شاهـــدة عليهم جميعاً بالمسخ وفسولة الطبيع ، فمنهم ـ فيما زعم ـ مجانين الأنانية ، ومنهم أسرى الشهوات ، والمصابون بالاضطرابات المخيـة والنخاعية ، ومنهم البــله والسوداويون والمعذبون بالصرع والوسواس .

لهذه الأسباب وغيرها مما يدور فى فلكها(٣) نرجع توسع فرويد فى مجال التحليل النفسى ليشمل دائرة الأدب والنقد .

الدرس الفرويدى للعمل الفنى باعتباره طاقة نفسية مريضة :

أدرك فرويد من خلال الاسباب التى ذكرناها وأشباهها أن لتحليل شخصية الفنان أهمية كبرى ، ليس من ناحية الطب النفسى فحسب ، وإنما

---

(١) فصول فى علم الجمال ١١٨ .

(٢) مطالعات فى الكتب والحياة ـــ ضمن المجـــلد الخامس والعشرون ـــ ٦٥/٦٦ .

(٣) مثل أن الأدب هو مجال معرفة حقائق اللاشعور الخاصة بجماعة أو بيئة معينة ، ومثل أن الأدب شرط أساسى لنمو الإنسان الناضج ، ومن ثم فإنه يمكن استخدامه كوسيلة للمحافظة على اتزان الفرد .

أيضا من ناحية التمكن من فهم آثاره الفنية، والقدرة على حسن تذوقها، فقام بدراسة وتحليل شخصية بعض الفنانين - ليوناردو دافنشى، ودوستويفسكى - والتغلغل إلى ثنايا نفسياتهم، ودراسة ظروف حياتهم أطفالا، وشبابا، وكهولا، كما قام بدراسة كل ما يتعلق بذلك من عوامل وراثية، ثم اتسع به نطاق البحث فاستقصى ظروف الاعمال الفنية الكبرى لديهم، باعتبار أن كل فنان يتأثر بالظروف المحيطة به من مآس وآلام وأفراح وآمال، كما يتأثر بالوسط الاجتماعى والاقتصادى والثقافى الذى يحياه، وتوصل فى هذا المجال إلى نتائج هامة:

فبالنسبة لليوناردو دافنشى وجد فرويد أن ظروف الحياة التى عاشها هذا الفنان كانت دقيقة التراكيب، غريبة الاطوار[1]، فقد كان له أمان: أم حقيقية تسمى كاترينا، وأم اعتبارية (زوجة أبيه) تدعى دونا ألبييرا، وقد انتزع من أمه الحقيقية فى عمر مابين الثالثة والخامسة، ومن ثم منع من أن يرى ابتسامة أمه، فوقع طويلا تحت تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة فى مثل هذا الحنين من شفاه النساء مما أبعده عن إقامة علاقات عاطفية مع الجنس الآخر، فلما أصبح رساما وجدت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بتلاميذه المعجبين به، كما ظهر هذا الانحراف فى فنه حيث حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاته ويزود بها كل لوحاته وصوره، وقد اشتهرت فى هذا المجال لوحته الموناليزا، حتى إنها أصبحت عنوان طراز معين فى التصوير، يطلق عليه اسم «الليوناردسك»[2].

---

(١) راجع محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى ١٢٧ - دكتور على عبد المعطى محمد. هذا، وقد ذكر الدكتور مصطفى سويف صدد بحثه هـذه النقطة أن أم ليوناردو كانت تعيش بعيداً عن الرجل الذى أنجبت منه هـذا الطفل لأنه لم يكن زوجها شرعاً — انظر كتابه الأسس الفنية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ٧٩.

(٢) انظر مقال التحليل النفسى والفنان - د. مصطفى سويف - مجلة علم النفس - مجلد ٢ - عدد ٢ - أكتوبر ١٩٤٦.

وبالنسبة لدستويفسكي ذكر فرويد أن الصراع الهستيري الذى كان يصيبه، ورغبته فى موت أبيه وشذوذه الجنسى الدفين إنما يكشف عن عقدة أوديب لديه، وقد انعكس ذلك فى فنه، خصوصا قصته الشهيرة (الإخوة كارامازوف) حيث يمنح شخصياته حركة تشبه حركة الوحوش التى تفر من المطاردة، وحيث ينسب أحد الشخوص لنفسه جريمة قتل أبيه التى تمناها ورغبها، وأيد ذلك بعض النقاد حيث ذكر أن شخصيتى سمرد يا كوف، واليوشا ـ فى القصة ـ تبدوان بديلتين لذاته(١).

هذا، ويجب أن يكون معلوماً أن فرويد يميز بين الفنان والمريض حيث يرى أنهما يتشابهان من جهة، ويختلفان من جهة أخرى، أما وجه الشبه فهو أن الاثنين يفران من الواقع الأليم، ويلجآن إلى عالم الخيال، حيث يجدان ما يرضى نزعاتهما إرضاء بديلا رمزيا، أما وجه الاختلاف فهو أن الفنان وحده قادر على أن يعود من جديد إلى عالم الواقع، وأن يواجه جمهوره بما أبدعه من آثار وأعمال، وأن يحمله على أن يشاركه فيها وجدانياً وعاطفياً، وليس الباعث إلى هذه المشاركة سوى اللذة التى يستشعرها الجمهور من جراء إرضاء نزعاته ورغباته اللاشعورية بتأثير العمـــل الفنى نفسه ـ أما سلوك المريض نفسياً فإنه يتسم بطابع نرجسى غير اجتماعى، مما يجعله غير قابل لتحقيق التواصل مع الآخرين، وبعث المشاركة الوجدانية إلا إذا كان المتلقى أيضا مريضاً نفسياً(٢).

ثانيا: الفنان باعتباره حالما، أو العمل الفنى باعتباره حلماً:

ربما لفت نظر فرويد فى حديث الربط بين الأب والحلم ما كان يقيمه
الأدب

(١) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٤١.
(٢) انظر يوسف مراد والمذهب التكاملى ٢٧٩.

الفنانون من سهرات ليلية يطلقونا عليها اسم (الفانتازيا)[١] ، يتعاطون فيها المخدرات والأفيون والكحول توسلا لتنمية الوحى الفنى لديهم - كما جاء فى ادعاء كولريدج، وديكونيسى، فيما نسبه إليهما صاحب كتاب نظرية الأدب[٢] حيث ذكر أن كليهما يرى أنه خلال الأفيون ينفتح عالم جديد من التجربة بأكمله على المعالجة الأدبية - أقول ربما لفت نظر فرويد هذا الأمر فوجده يتفق مع بحوثه ودراساته أيما اتفاق ، إما باعتبار أنه مع الأفيون والكحول والمخدرات وما شابه ذلك يغيب العقل الواعى ، وينشط اللاوعى المكبوت ويكون الأدب - فى هذا المقام - مشابها للحلم ،كل منهما يعبر عن رغبة لاشعورية مكبوتة ، يؤكد هذا ما كان يشاع عن بعض أدب ديكونيسى بأنه أحلام الأفيون الأدبية[٣] ، وإما باعتبار أن العمل الفنى مظهر من مظاهر السلوك يجب إخضاعه لمفاهيم التحليل النفسى ، ومن هنا أدخل فى اهتماماته بحث العلاقة بين الأدب والحلم ، وشمل حديثه فى هذا المجال نقطتين هما :

١ — الموازنة بين الأديب والمحلل النفسى .

٢ — أوجه الشبه والاختلاف بين العمل الأدبى والحلم .

الموازنة بين الأديب والمحلل النفسى :

يرى فرويد أن كلا من الأديب والمحلل النفسى يستخرج اللاشعور ويستنطقه . أما الأديب فإنه يستخرج لا شعور نفسه ، أو على حد تعبير فرويد « يركز انتباهه على اللاشعور الخاص بنفسه ، ويعير أذنه لجميع إمكانياته الكامنة ، ويمنحها التعبير الفنى عوضاً عن أن يكبتها بالنقد

---

(١) فصول فى علم الجمال ١٣٧ .
(٢) انظر ٨٩ من الكتاب المذكور .
(٣) الموضع السابق .

الواعى(١) » ، وأما المحلل النفسى فإنه يستخرج لا شعور مريضه ، ثم يتركز مسعاه ـ على حد تعبير فرويد أيضا ـ فى ملاحظة الآليات النفسية ملاحظة واعية .

ثم تكون الخطوة التالية فى الموازنة أن الأديب وإن كان يتعلم من داخل ذاته ما القوانين التى تتحكم بحياة اللاشعور عنده فإنه ليس بحاجة إلى التعبير عنها ، بل إنه فى الحقيقة ليس بحاجة إلى إدراكها بوضوح ، فى حين أن المحلل النفسى بتتبعه وملاحظته الآليات النفسية عند مريضه يستطيع أن يتنبأ بقوانين حياته اللاشعورية ، كما يستطيع التعبير عنها بصيغة واضحة ، ومن هنا ذكر الدارسون(٢) أن الأديب ربما لا يعرف الابتكار الذى قام به فى نصه الأدبى إلا من خلال الناقد لنصه ، أو بعبارة متمشية مع مانحن فيه ، إلا من خلال المحلل النفسى لنصه الأدبى .

وإذا كانت هذه النقطة الأخيرة تحسب فى الموازنة للمحلل النفسى فإن فرويد قد أعطى فضل السبق فى تقديم المعلومات اللاشعورية للأدباء عندما قال : « لقد سبق الروائى دائما رجل العلم ، وبخاصة عالم النفس العلمى(٣) » وعندما قال(٤) « الشعراء والروائيون يعرفون بين السماء والأرض كثيراً من الأشياء ماتزال حكمتنا المدرسية غير قادرة على الحلم بها . فهم فى معرفة النفس أساتذتنا نحن البشر العاديين ، لأنهم يعبون من ينابيع لم نجعلها بعد قابلة للإدراك علمياً » .

---

(١) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٣٠ ، ١٠٤ الهذيان والأحلام فى الفن لفرويد .

(٢) الموضع السابق .

(٣) المرجع السابق ٢٩ ، الهذيان والأحلام فى الفن ٤٩ .

(٤) الموضع السابق .

أوجه الشبه والاختلاف بين الأدب والحلم :

يتفق الحلم مع الأدب فى أن كلا منهما تعبير لا شعورى عن رغبة مشبعة يؤكد هذا تعريف فرويد للأدب بأنه لغة الرغبة(١) ، وتعريفه للحلم بأنه إشباع تخييلى لرغبة غير مشبعة ولا واعية(٢) .

كما يتفقان أيضا فى أن عنصر الرغبة - أى الجنس - الموجود فى كليهما ناتج عن انسحاب الليبدو (الميول الجنسية) من المجالات الاجتماعية الموجودة فى الخارج إلى داخل الشخصية ، ولا فرق هنا بين أحلام اليقظة وأحلام النوم ، وإن كانت أحلام اليقظة خاصة بالأدباء - كما سنذكر الآن .

وثالث الأشياء فى أوجه الاتفاق بين الأدب والحلم أن هناك نوعا من التجارب الأدبية أشار فرويد إلى أنه فى الأصل أحلام ، يعنى بذلك ملاحم اليونانيين القدماء وأساطيرهم ، بل إنه - كما اسلفنا - يعتبرها من فرط الاعتداد بها أحلاماً للبشرية جمعاء ، يقول فرويد(٣) : «كل شىء يحمل على الاعتقاد بأن الأساطير هى فى شىء كبير من الاحتمال أطلال الاستيهامات(٤) المشوهة وأطلال الرغبات المشتركة بين أمم بكاملها ، وبأنها تمثل الأحلام الموغلة فى القدم ، أحلام الإنسانية فى عهدها الأول » ، وهذه الأحلام هى ما أشرنا إليه من قبل تحت اسم عقد اللاشعور الجمعى .

ويجب أن ننبه هنا إلى أن عقـــد اللاشعور الجمعى قد تشير إلى ألوان

---

(١) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٢٣ .

(٢) فكر فرويد ٥٣ .

(٣) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٣١ .

(٤) الاستيهام : تصور تخيلى درامى هو دائما إبراز للرغبـة ، ويرى فرويد أنه بناء يبنيه الفاعل ويدعمه الواقع جزئيا (راجع النقـــد الأدبى والعلوم الإنسانية ١٤٣) .

الصراع الدائر فى المجتمع مثل عقدة أوديب التى تبين عن الصراع فى داخل الأسرة على أقل تقدير ، كما أنها قد تشير أيضا إلى فرط الاعتداد بالمشاعر الذاتية مثل عقدة النرجسية ، حيث « كل النساء فى الرواية يقعن - دون استثناء - فى حب البطل » كما يقول فرويد(١) ، ومن ثم فإن الحلم الأدبى ينقسم إلى قسمين : حلم يقظة اجتماعى ، تمثله الروايات الاجتماعية ، وحلم يقظة ذاتى تمثله الروايات النفسية(٢) ، يقول فرويد مفرقاً بينهما : « لفت نظرى أن كثيراً مما يعرف باسم الروايات النفسية لا يوجد فيها إلا شخص واحد فقط هو بطل الرواية الذى يتم تصويره من الداخل ، فالمؤلف هنا يجثم داخل عقله ، كما هو ، وينظر إلى الشخصيات الأخرى من الخارج(٣) .

على أن هنـــاك نوعا آخر من التجارب الأدبية يقترب من الأساطير وأحلام اللاشعور الجمعى ، هو الأدب المتعلق بعقد اللاشعور الشخصى ، وهذا النوع - على حد تعبير فرويد - يحمل فى طياته آثار منشئه الكامن فى المناسبة التى استثارته ، وفى الذاكرة ، كما أنه يرتبط فيه العمل الذهنى بانطباع راهن ما بمناسبة محرضة فى الوقت الحاضر قادرة على استثارة إحدى رغبات المرء الرئيسية ، بمعنى أنه يرجع إلى ذكرى تجربة أسبق (عادة ، ذكرى من أيام

---

(١) انظر مقال فرويد (الكاتب المبدع وأحلام اليقظة ٦٣) ضمن كتاب (الإبداع - نصوص مختارة) نشر ب . ى فرنون - دمشق ١٩٨١ .

(٢) ذكر تلميذ فرويد هانز ساكس أن هناك نوعا آخر من أحلام اليقظة ، أطلق عليه اسم (أحـــلام اليقظة المتبادلة) وهو لا يتم إلا بين شخصين تعرضا لتجارب متشابهة مما يجعل أوجه الشبه بين تكوينيهما النفسى واضحة . انظر القصة التى ذكرها مثالا لذلك . وانظر الحديث عن هـذا النوع من الأحلام فى مجلة علم النفس - مجلد ٢ - عـــدد ٢ (أكتوبر ١٩٤٦) - مقال التحليل النفسى والفنان للدكتور مصطفى سويف .

(٣) انظر مقال فرويد : الكاتب المبدع واحلام اليقظة .

الطفولة) تحققت فيها هـذه الرغبة ، وحينذاك تخلق وضعا يمت للمستقبل الذى يمثل إمكانية تحقيق هذه الرغبة ، وما يتحقق هـكذا إنما هو حلم يقظة من أحلام الخيال ... وهـكذا فإن أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل تنشد كلها معا ، كما لو أن خيط الرغبة يمر عبرها وينظمها[١] .

ومن أبرز وجوه الاتفاق بين الأدب والحلم أن كلا منهما له مضمون صريح ، ومضمون كامن ، ومن ثم فإن مهمة المحلل النفسى أن يكشف عن الرموز التى وردت فى حلم الحالم ، كما أن عليه أيضا أن يكشف عن الرموز التى اصطنعها الأديب فى حلمه الأدبى .

وليس الأمر بالنسبة له سواء ، فعلى حد عبارة فرويد[٢] : « المحلل النفسى لا يمتلك فى حالة النص الأدبى الفوائد التى يمتلكها أمام نص الحلم ، لأنه لا يستطيع هنا ـ أى فى الحلم الأدبى ـ أن يقوم عمل الحلم انطلاقا من التداعيات التى تسلم بقايا ما حدث فى النهار ، وتقود بعض الأفـكار من الحلم إلى الرغبات فى الحلم » .

وعبارة فرويد توحى بأن تأويل حلم الحالم أسهل من تأويل حلم الأديب ويعتبر هذا ـ فى نظرنا ـ أول فرق بين الأدب والحلم .

أما الفرق الثانى فهو ما ذكره فرويد خلال مقاله (الكاتب المبدع

---

(١) راجع كلامه فى المقال السابق ٦٠ ، ٦١ .

(٢) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٣٩ . هذا ، ويجدر التنويه بأن ترجمة هذا النص ركيكة وناقصة ، ولكن المعنى الذى نريده يتضح من خلال ما أضفناه إعتراضاً ، ومن خلال قول فرويد عن حلم النوم (إحدى قواعد الحلم أن يرتبط ارتباطا مباشراً بنشاط اليوم السابق له) ـ راجع الهذيان والأحلام فى الفن ٦٥ ط ٢ .

وأحلام اليقظة (عندما قال[١] : « جوهر الفن الشعرى يكمن فى أسلوب الكاتب فى التغلب على شعور النفور فينا ، وهو الشعور الذى يرتبط ـ دون ريب ـ بالحواجز التى تقوم بين الأنا والآخرين » . وهذا هو الفرق الجوهرى بين الأحلام والابداع ، ولذلك نجد من حقه علينا أن نتوسع فيه فنقول :

يرى فرويد أن لغة الحلم فى وجه منها تتفق مع لغة النص الأدبى من حيث إنها تظل لغزاً عند الحالم والأديب ، فلا يعرف كل منهما معناها إلا بعد أن يكشفها المحلل النفسى ، ولذلك قيل : إن المحلل النفسى يدعونا إلى قراءة النص قراءة مسترسلة[٢] ، بل قيل: إنه يدعونا إلى الاصغاء إلى عمل الأديب كما

---

(١) الكاتب المبدع وأحلام اليقظة ٦٦ (مقال لفرويد ضمن كتاب: الابداع ـ نصوص مختارة) نشر ب . ى . فرنون ، ترجمة عبد الكريم ناصيف .

(٢) كتب أستاذ الطب النفسى بجامعة القاهرة الدكتور الأديب يحي الرخاوى دراسة حديثة بعنوان (الايقاع الحيوى ونبض الابداع) ـ مجلة فصول ـ المجلد الخامس ـ العدد الثانى (يناير ، فبراير ، مارس) ١٩٨٥ ـ ذكر فيها أن فرويد وتلميذه يونج يقران بأن الحلم لا يفسر ، وإنما يقرأ ، وأن قراءته إنما هى عملية إبداعية ، وهذه الأخيرة ليست هى القراءة الحرة بمعنى الذاتية الاسقاطية ، أو الانطباعية ، أو التذوقية ... ، بل إنها قراءة تحتاج إلى أبجدية أرقى ، ووعى مغامر ، قادر على التفكك المسئول بفعل المادة المقروءة ، ثم استعادة التماسك بشكل جديد ، وهكذا . فإذا كان من مهمة مثل هذا القارىء أن يقول فيما قرأ قولا ، فإنه إنما يصدر عن نتاج سلسلة تفاعل كل هذه العمليات الشديدة التعقيد . ويتوقف هذا النتاج أكثر مايتوقف على موضوعية ذات القارىء ، وكما الحلم المحكى ليس هو هو ماحدث من تحريك ونشاط بيولوجى إيقاعى منتظم ، وإنما هو فعل إبداع المبدع فى المادة التى قلقلت ، كذلك فإن تفسير الحلم (قراءته) ليس سوى نتاج إعادة تنظيم مادة الحلم فى تضفر ولاَّ فى ، مع ما أثارته فى نفس المفسر بكل ما تحمل من توجه معرفى ، وإطار مرجعى ، وخبرة ممارسة ، وتكون ذات هذا القارىء (المفسر) ممثلة للموضوع ، بقدر نشاط التلقى المتعلق بكم واستيعاب المعلومات كافة =

فصغى إلى قصة الحالم(١) .

وإنما كان الوجه مشتركا بين لغة الحلم ولغة العمل الأدبى باعتبار أن فرويد يعتبر أن كلا منهما يعبر بطريق الصور الرمزية المتخيلة ، يقول فرويد(٢) : « إذا ما فكرنا أن وسائل التصور فى الأحلام هى فى أساسها صور مرئية لا كلمات، رأينا من المناسب مقارنة الأحلام بمنظومة كتابة أكثر من مقارنتها بلغة ، وتأويل الأحلام - فى الواقع - مشابه كل المشابهة لحل ألغاز كتابة قديمة تعبر عن الأفكار بوساطة مشاهد تقوم على الصور أو الرموز ، كالكتابات الهيروغليفية(٣) المصرية » .

وإذا كانت الصور الرمزية المتخيـــلة فى الجانب اللغوى للأدب تعنى الاستعارات فإن فرويد لا يعنى أنها الاستعارات الواضحة، وإنما الاستعارات الغامضة التى - هى على حد تعبير بعض الدارسين(٤)- لا تتدخل إلا بمقدار

=وكيفه، بما فى ذلك خبرات السابقين، وكذا بقدر عمق طبيعة خبرة الممارسة الذاتية التى تحدد درجة تمثل المعطيات المتاحة ، وبالتالى فإن درجة هـذا التمثيل للموضوع هى التى تحدد ما إذا كان التفسير (القراءة) إبداعاً أصيلا أم أنه إسقاط ذاتى ، وإذا ارتفعت ذات المفسر إلى هـــذه الدرجة الموضوعية حتى أصبحت هى أهم أدوات استيعاب الحركة الابداعيــة المتمثلة فى الحلم أصبح التفسير المعطى هو إبداع على إبداع. هذا، وقد ذكر الدكتور الرخاوى أن فرويد نفسه قد اعترف بأن ثمة أحلاماً لا تفسر ، وتمادى فى ذلك يونج بشكل أكثر وضوحاً وتعميماً (راجع المقال المذكور ٨٣ ، ٨٤) .

(١) راجع هذه الأقوال فى النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٣٤ .

(٢) المرجع السابق ٣٢ .

(٣) الكتابة الهيروغليفية هى الكتابة بالصور والرموز - راجع النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ١٤١ .

(٤) جان لوى كابانس ، صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٣٣ .

ما تسمح بعقد صلة بين تصوير مرئى الشكل (الهيروغليفية) ومدلوله، وبذلك تظل محتفظة بشبهها بصور الحلم الغامضة .

وحتى كتابة العمل الأدبى يجعلها فرويد كحكاية الحلم، لا تمنح ذاتها فى ترابطها بل فى فراغاتها البيضاء، فانبثاق هيروغليفيات الحلم أيضا هو انبثاق نص قديم على أنه ذو فجوات، وهو ذو دلالة بعدم ترابطه الأولى كما هو ذو دلالة بتنظيمه الكتابى(١) .

أما الوجه الثانى الذى يراه فرويد مفرقا بين لغة الحلم والعمل الأدبى فهو أن نص الحلم لا يقصد أن يكون مبلغا لأحد بخلاف النص الأدبى ، كما أن النصوص الأدبية - وإن كان لكل كاتب أسلوبه الخاص - يحكمها أنها داخلة ، بل خاضعة لنسق اللغة العام وبنيتها الأساسية ، بخلاف هيروغليفيات الحالم فإنها ابتكارات الحالم فى صورتها المرئية نفسها .

بقى أن نشير قبل أن نختتم الحديث عن فرويد إلى أمرين يخصان التحليل الفنى للنصوص الأدبية

أولهما : نشأة العمل الفنى (عملية الابداع الأدبى) .

ثانيهما : تأويله ونقده .

---

(١) راجع كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٣٣ . هذا ، وقد ذكر الأستاذ ستانلى هايمن (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ح ١٢/١) أن نقاد التحليل النفسى ذكروا من الآليات المستعملة فى كل من الحلم والعمل الأدبى : الخلط الكلامى ، والخلط المكانى ، والفصم ، والأول يعنى أن تختلط فكرتان أو أكثر . وينتج من ذلك تعبير ملتو تحاشيا لإيقاظ الرقيب أو العقل الظاهر ، بينما يعنى الثانى أن لا يميز الإنسان فى الحلم بين اليمين واليسار ، أو بين فوق وتحت . وأما الثالث وهو الفصم فيعنى استقلال بعض التجارب عن الوعى ، وعملها منفصلة أو مستقلة عنه فى بعض الأحوال .

نشأة العمل الفنى (عملية الإبداع الأدبى) :

من خلال حديث فرويد الذى قدمناه فى دراسة العمل الفنى باعتباره وثيقة مرضية أو عرضا تشخيصيا ، ثم فى دراسة العمل الفنى باعتباره حلما نرى أن فرويد يرى الفنان شخصا منطويا مشغولا بهموم نفسه ، أو بهموم مجتمعه ، والحق أن الأمر كذلك ، إذ أن صراعات الإنسان إما أن تنبع من داخله أو من خارجه ، ذلك «أن ديناميات الشخصية(١) ـ كما يقول فرويد(٢) تقوم على تفاعل وتشابك القوى الدافعة والشحنات ، والقوى المقيدة الكابحة والشحنات المضادة ، وجميع الصراعات فى الشخصية يمكن ردها إلى تعارض هاتين المجموعتين من القوى ، فكل توتر يطول يعود إلى فعل مضاد لقوى دافعة ، وقوى كابحة ، وسواء كانت هذه القوى شحنات الأنا المضادة المعارضة لشحنات الهو ، أو الشحنات المضادة للأنا الأعلى المعارضة لشحنات الأنا ، فإن النتيجة فيما يتعلق بالتوتر تظل واحدة » .

وإذا كان فرويد يرى أن أساس الإبداع الفنى يكمن فى مرحلة الطفولة باعتبار أنها المرحلة التى ينضج فيها الجزء الأعظم من تطور الشخصية ـ كما أسلفنا ـ فإنه وفقا لذلك يجعل الجزء الأكبر من مهمة الإبداع نابعا من اللاشعور الجمعى ، واللاشعور الشخصى ، ولذلك استنتج من تحليله للقصة الألمانية (غراديفا) التى ألفها فلهلم ينسن ، أن هذا المؤلف كان على وعى بحقائق التحليل النفسى ، لا لأنه درس هذا العلم ، بل لأنه استكشف ذاته(٣) .

ويعتمد اللاشعورى الجمعى عوامل التنشئة الاجتماعية للطبقة أو الأمة التى

---

(١) ديناميات الشخصية يعنى تطورها .

(٢) انظر الشخصية الناجحة ٤١ .

(٣) راجع النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ / ٢٦٤ .

ينتمي إليها الأديب ، ومناحي ثقافاتها ، وعاداتها ، وقيمها ، وأساطيرها، ومن ثم نرى الأديب يتحول عن الواقع الذي لا يرضى عنه ليخوض في تهويماته وخيالاته ، ثم يعود مرة أخرى إلى الواقع مؤديا مسئوليته المنوطة به تجاه مجتمعه في عمل أدبي راق يرسم به آمال ومستقبل هذا المجتمع يقول فرويد(١) « الفنان - في الأصل - رجل تحول عن الواقع ، لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب نبذ الاشباع الغرزي - كما وضع أولا ، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه ، غير أنه وجد طريقا للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع ، وهو يصوغ في تهويماته ، بمواهبه الخاصة ، نوعا آخر من الواقع ، ثم يمنحها الناس تبريراً باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية . وهكذا ، وبواسطة مسلك معين يغدو فعلا البطل أو الملك أو الخالق المفضل الذي رغب في أن يكونه ، متجنبا بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبه خلق تغييرات واقعية في العالم الخارجي » .

كما يعتمد اللاشعور الشخصي الذرات المعقوفة التي تساقطت منذ زمن طويل من أيام طفولة الأديب ، في الجب العميق لنشاط عقله الباطن - كما ذكر صاحب كتاب نظرية الأدب(٢) - ومن ثم يأتي الأديب في الرواية النفسية ليجسد التيارات المتصارعة في حياته الذهنية ، يقول فرويد(٣) : « الرواية النفسية عموما مدينة بطبيعتها الخاصة دون شك لميل الكاتب الحديث إلى أن يشق « أناه » من خلال المراقبة الذاتية ، إلى « أنوات » فرعية عديدة ، وأن يجسد بالتالي التيارات المتصارعة ، في حياته الذهنية ، في عدة أبطال » .

---

(١) نظرية الأدب ٨٤ .

(٢) انظر ٩٢ .

(٣) انظر مقالته (الكاتب المبدع وأحلام اليقظة) ضمن كتاب الابداع ، نصوص مختارة ٦٣ ، ٦٤ .

ويخرج كل منهما ـ عند فرويد ـ كما أسلفنا ـ فى صورة الحلم بطريق التسامى(١)، ويكون الأديب الحالم كالطفل اللاعب ، جادا فى خيالاته ، مميزاً بينها وبين الواقع الذى يعيشه ، وحتى يحوز الحلم إعجاب المجتمع ، على الأديب أن يعطيه الصورة العامة ، أعنى غير الشخصية ؛ كما أن عليه أن يلبسه الصورة التعبيرية الأنيقة التى هى جوهر الفن ، ومن ثم ينكسر حاجز النفور بين الأديب وأفراد مجتمعه ، وينزاح حاجز الخجل عن الأديب حين يظهر رغباته الممنوعة ، يقول فرويد فى مقاله الرائع (الكاتب المبدع وأحلام اليقظة) : « جوهر الفن الشعري يكمن فى أسلوب الكاتب فى التغلب على شعور النفور فينا ، وهو الشعور الذي يرتبط ، دون ريب ، بالحواجز التى تقوم بين الأنا وبين الآخرين ... فالكاتب يصقل ماهية أحلام يقظته الانية من خلال تحويرها وتمويهها ، وهو يغرينا بالناتج الشكلى ، أى الجمالى ، للمتعة التي يقدمها لنا عن طريق تصوير خيالاته(٢) » .

وكلا الشرطين اللذين اشترطهما فرويد لكى يحوز الحلم أو الأدب إعجاب المجتمع يفرضان علينا أن نناقشه فى عملية نشأة هذا الإبداع الأدبى ، حيث إن هذه المسألة ـ دون سائر ماقدمناه له ـ تخص صميم الفكر البلاغى ، وجوهر المناقشة أن نسأله : آلادب أو الحلم ـ كما يسميه ـ تلقائى عفوي لا واعى ، أم إرادي عاقل واعي ؟

مضمون ماقدمناه عنه يشير إلى أنه يجيب أن الأدب عفوى تلقائى غير واعى(٣)، وهذا خطأ خدعه فيه مرضاه من الشعراء والموسيقيين ، والنحاتين ،

---

(١) هذا الاصطلاح خاص بفرويد ، وإلا فإن البعض يسميه حدساً ، والبعض يسميه إلهاماً .

(٢) انظر المقال المذكور ٦٦ (ضمن كتاب الابداع : نصوص مختارة) .

(٣) نادى ـ فى عصر فرويد كل من هلمهولتز ١٨٩٦ ، وبوانكاريه ١٩١٣ بالقول بأن التفكير الابداعى يمر بعدة مراحل ، وحدد والاس ـ بعدذلك ـ هذه =

والرسامين ... الذين كان يتابعهم فى عيادته ، وكانوا يحدثونه بمشاعر غريبة ، وأحاسيس شاذة يحركها لا شعور خاص بهم ، يغلبونه على جانب الوعى والشعور الذى غفلوا عنه باعتبارهم مرضى ، وغفل هو عنه باعتبار تعاطفه مع فكرة اللاشعور التى ابتكرها ، أو مرضاه الذين يعالجهم .

يعدل هذا الخطأ خطأ من رأى أن الأدب سلوك إرادى يستلزم أقصى حدود الوعى مثل قول ليوناردودافنشى « إن فن التصوير مسألة عقلية(١) » ، وقول بيير جانيه : « الذى يريد أن يكتب أحلامه يتعين عليه أن يكون يقظا لأقصى حدود اليقظة ... وإن شئت أن تقلد تماما غرائب الذات ، وعدم إخلاصها لنفسها لدى النائم الهزيل الذى هو أنت ، فلا تفخر بأنك تنجح فى

= المراحل بأنها أربعة : الإعداد ـ الاختمار ـ الإشراق ـ التحقيق ، وتعنى مرحلة الإعداد حصول الشخص ـ لدرجة التشبع ـ على المعرفة والمهارات وأساليب التناول وعناصر الخبرة التى تمكنه من أداء العمل الابداعى ، أما مرحلة الاختمار ، أو كما يسمونها أحيانا مرحلة كمون الحل ، فهى تلك المرحلة التى يستريح فيها الذهن ، أو قل يتوقف فيها العمل العقلى من أجل التخلص من الأفكار غير الهامة فى الموضوع الإبداعى ، وفى هذه المرحلة ينشط دور اللاشعور إثر منبهات جديدة من البيئة ، أو تحت بعض الدلائل الجديدة الناشئة عن اندماج الأديب فى بعض ألوان أخرى من النشاط ، ثم تلى مرحلة الاختمار مرحلة الإشراق التى يصحبها الابتهاج والتوقد والزهو بالعمل الابداعى ، وتكون المرحلة الأخيرة هى مرحلة تحقيق أو تقويم ونقد هذا العمل من قبل صاحبه .

لكن كثيراً من الاوروبيين فى وقتنا الراهن يرون أنه من الأجدى النظر إلى إلى عمليه الابداع كفعل واحد يمارسه الإنسان بكل طاقاته الجسمية والعقلية والوجدانية ، ذلك أن هذه الجوانب الأربعة تتداخل وتمتزج ، ويتواقت وجودها لدى المبدع فى موقف إبداعى واحد ، هذا فضلا عن أنها تبدو للملاحظ الخارجى أكثر مما تبدو لدى المبدع (راجع ٩٣ — ١٠٣ الإبداع والشخصية — دراسة سيكلولوجية للدكتور عبد الحليم محمود السيد — دار المعارف بالقاهرة ١٩٧١) .

(١) بحث فى علم الجمال ١٦٥/١٦٦ .

هذا دون أن تكون قد اعتمدت اعتماداً يصل إلى أقصى حدود الانتباه .. فإذا كانت الفريسة التى تتابعها قلقة هاربة ، احتاج الأمر إلى حضور ذهن ، وإرادة ، تجعلها دائمة حاضرة ، وفى وضعها الذى تحاول فيه الهروب دائما[١] » .

والرأى ـ عندى ـ أن العمل الأدبى أو الفنى ينهل من كلا رافدى الشخصية الفنية ـ أعنى من شعوره ، ومن لا شعوره ـ وبعبارة أدق متمشية مع مصطلحات علم النفس من أنا الشاعر الواعية ، وأناه غير الواعية .

وما يقال عن بعض الأعمال الأدبية التى أتت للأدباء وهم نائمون ، مثل ماقيل[٢] عن كولريدج (كوبلاخان) أنه أتمها وهو نائم ، وقصيدة ماسفيلد (المرأة تتكلم) أنه استيقظ من نومه لينقلها من صورتها التى نقشت فى مخيلته أثناء النوم ، فأنا أزعم أنها إنما كانت أعمالا غير مكتملة (مشروعات أو مسودات) تحتاج إلى كثير من إعادة النظر ، يؤكد هذا تصريح بريتون ـ أحد الأطباء الذين مارسوا التحليل النفسى فترة مابعد الحرب العالمية الأولى ـ أن قصيدة (عبادة الشمس) قد أملاها عليه كلها اللاشعور ، فى لحظة كان يكافح فيها ضد النوم ، وتصريح ادجار ألن بو بأنه قد رأى نفسه فى الثوانى القصيرة التى كان يحاول فيها جاهدا أن يقف على الخط القائم بين اليقظة والحلم ، وهو يقرأ صفحات كان يجهلها ، أو ينشد أبيات شعر كان يقرضها وزنا ، فكلا هذين التصريحين[٣] ينبآننا عن أن الأدب ليس حلماً ، وإنما هو امتلاك للحلم ، وأن الفنان حين يبدع فنه لا يمكن أن يترك نفسه

---

(١) المرجع السابق ٩٥/٩٦ .

(٢) انظر مقال محمود أمين العالم (الأسس الفنية لعملية الخلق) ٣٠٢ - ٣١٩ مجلة علم النفس ـ مجلد ٢ ـ عدد ٢ أكتوبر ١٩٤٦ .

(٣) اقرأ هذين التصريحين فى فصول علم الجمال ١٣٩ .

تغرق فى اللاشعور ، وإذا كان بيكاسو يحدثنا عندما يبدأ برسم صورة من صوره بأن هناك شخصاً آخر يعمل معه ، فإن ذلك ليدل دلالة واضحة على أن هذا الشخص ليس فى الحقيقة سوى « الأنا » العميقة اللاشعورية التى تتكون من مجموعة انطباعات واندفاعات وذكريات وصور تفلت منه فلا يحس بها ، وتقوده من حيث لا يعلم نحو الإبداع ، وهذا مايعود بيكاسو ويوضحه بنفسه فى حديث يقول فيه : « ولكن عندما أصل إلى نهاية الصورة أشعر أنى كنت أعمل بدون معاون(١) » .

وأرى الآن أن أختتم هذا الحديث عن نشأة العمل الفنى بتجربة شيخ القصاصين ووصيته للفنانين عن كيفية الإبداع الفنى للقصة ، وهو الأستاذ محمود تيمور ، حيث يقول : « العمل الفنى شطران : الشطر الأهم يقوم به العقل الباطن ، والشطر الآخر ـ وهو تتمة الأول ـ يقوم به العقل الواعى . . فالفنان تواتيه الفكرة إلهاما ، تثيره أشتات الدواعى والملابسات ، ثم تتوالى على الفنان أركان الموضوع فى ساعات إلهامه ... فعليه أن يعنى بتسجيل كل شاردة وواردة تسجيلا مجرداً كما يتفق له أن يكون(٢) . . . فهذه السوانح ليست إلا الثروة الحقة ، والينبوع الدافق الذى يمده بعناصر الموضوع الأصيلة . . فإذا اعترضت الفنان عوائق فى سلسلة الحوادث ، وبلوغ نتيجة ترضيه ، أو صدمته عقبة لم يستطع لها حلا ، فليس مما يسوغ له أن يفرض على نفسه رفع العائق وحل العقدة من ساعته استكراها وتكلفا . . . وأجمل به أن يترك الأمر وقتا ، وأن يتناساه ، فإنه لن يمضى عليه طويل من الزمن حتى

---

(١) المرجع السابق ١٣١ .

(٢) يرى الدكتور مصطفى سويف أيضا أن حركة التأليف فى الشعر تمضى فى مجموعة من الوثبات اللاشعورية ـ انظر كتابه الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ٢٩٢ (ط ٤ ـ دار المعارف) .

يجد العقل الباطن قد أسعفه بمطلبه ، وأعانه على تذليل صعابه ، وبعد أن يتم القاص تسجيل كل مايعن له فى موضعه المختار ، ويستكمل له عناصره جميعا ـ مما أمد به عقله الباطن ـ تأتى مهمة العقل الواعى فى التشذيب ، والتنسيق ، والصقل ، حتى تطمئن النفس إلى أن العمل الفنى قد استوفى نصيبه من العناية وأن وقت مولده قد حان(١) » .

تأويل العمل الفنى ونقده :

قبل أن نبدأ الحديث عن طريقة فرويد التأويلية للعمل الفنى لا بد أن نذكر ما استفدناه منه حتى الآن فى هذا المجال ، ونلخصه فى النقاط التالية :

١ — يرى فرويد أن الأدب ـ أو العمل الفنى ـ نوع من اللاشعور المكبوت الذى يجب أن يدخل مجال التحليل النفسى .

٢ — يرى فرويد أن هناك مشابهة قوية بين الأدب ـ أو العمل الفنى ـ والحلم .

٣ — يعتبر فرويد الأساطير الخيالية وشخصياتها ـ بل وشخصيات الأعمال الأدبية العالمية ـ أحلاما نموذجية تعبر أصدق تعبير عن التجارب البشرية فى كل زمان ومكان ، ومن ثم فهى مقاييس تفسر على أساسها رموز الأعمال الأدبية .

ثم نقول :

أولا : أساس التأويل الفرويدى للعمل الفنى (الأدبى) :

يقيم فرويد تأويله للنص الأدبى على أساس افتراض مبدأ التعادل بين

---

(١) دراسات فى القصة والمسرح ١١٧ .

الحالة الانفعالية التى كان عليها الأديب حين أنتج النص ، والحالة الانفعالية التى أسفر عنها النص أو فرغها فى لاشعور قارئه وناقده(١) .

ثانيا : طريقة التأويل الفرويدى للعمل الفنى (الأدبى) :

يدرك فرويد أن النص الأدبى عرض وتشخيص أو رضى نرجسى تعويضى (فى منهجه المرضى) أو اعتراف مقنع برغباته فى غير خجل (فى منهجه الذى يدرس الأدب كحلم) له أثره شبه التطهيرى الذى ينتجه(٢)، وذلك بتحرير القارى أو الكاتب من بعض التواترت ، ومن ثم فهو ينطلق من النص الأدبى فى محاولة الكشف عن أثر لا شعور الفنان ، شارعا فى تفكيك عرى النص ، قائما بتحرٍّ يكاد يكون بوليسيا ـ على حد تعبير بعض النقاد(٣) ـ لتفاصيل النص ونقاطه الثانوية ، معتمداً على أن هذه النقاط الثانوية تقوم بوظائفها فى النص على أنها هفوات إيحائية(٤) ، ومعتبرا أيضا أن أسلوب الكاتب وصوره يكشفان عن معنى عميق لاينفذ إليه الفنان .

---

(١) هذه هى آلية التقمص التى ينطلق منها الناقد لنقد النص وتفتيت أجزائه .

(٢) يعرض الدكتور يوسف مراد فى مقال له بعنوان (المسرح وتطهير النفس ـ نشرته مجلة الثقافة فى ٢ يونيو ١٩٦٤) درجات التطهير للنص الأدبى بين المبدع والمتلقى ، ثم يقارن بعد ذلك بالتطهير الناشىء عن التحليل النفسى فيقول: «لايقتصر تأثير المسرحية على المشاهدين ، بل يشمل أيضا المؤلف نفسه ، إن الكاتب يتخلص من بعض ما يعانيه من توتر وصراع بتحويل حواره الداخلى إلى حوار خارجى بين شخصيات تتجسم فيها اتجاهات المؤلف المتعارضة ، غير أن التأثير التطهيرى للمسرحيه بالنسبة للأديب أقل شدة من تأثيره على المشاهدين ولا يصل إلى مستوى التطهير الذى يحدثه العلاج بالتحليل النفسى » ـ راجع يوسف مراد والمذهب التكاملى ١٠٣ بتصرف .

(٣) النقد الأدبى والعلوم الانسانية ـ ٤ .

(٤) درس الطبيب الألمانى فرويد الهفوات فى محاضرات خاصة ألقاها فى جامعة فيينا فى شتاء ١٩١٥ ، وقد ترجمها الأستاذ جورج الطرابيشى ، ونشرها فى دار =

هذا من الجهة التكوينية ـ أو التشكيلية ـ للنص الأدبى .

ومن جهة أخرى يدرس فرويد النص الأدبى دراسة بنيوية ، بمعنى أنه يقيم علاقات مشابهة بين نصوص الأديب المختلفة ، بل ونصوص غيره ، بل ونصوص الأحلام النموذجية التى سبق أن ذكرناها وقلنا أنها الأساس التفسيرى للأعمال الادبية ، ذلك أنه يؤمن بأن كل هذه النصوص تعبير عن الرغبة الإنسانية ، فهى الموجود الثابت ، والمسلم البديهى فى ميادين التاريخ والثقافة ، فبالتأكيد ليس من أثر الصدفة ـعندهـ أن ينتظم أوديب، وهملت والإخوة كارامازوف ، حول قتل الأب ، إن ذلك يكشف عن حقيقة أعظم الروائع (الصراع الأوديبى) .

وهكذا نجد التأويل الفرويدى للنصوص يقوم على طريقة مزدوجة :

= الطليعة ببيروت ، وهأنذا أكتب شيئا عنها من طبعتها الثانية (أبريل ١٩٨٢) فأقول : رأى فرويد أن الهفوات أفعال نفسية جدية لها معنى ، وناجمة عن تضافر قصدين مختلفين أو بالأحرى تعارضهما : أحد هــذين القصدين لابد أن يكون قد تعرض لشيء من القمع قبل النطق بالكلام كيما يتأتى له أن يتظاهر بتعديه على القصد الآخر ، ولا بد أن يكون قد عانى هو نفسه من التعدى حتى يتمكن بدوره من التعدى على غيره ، ومن أمثلتها قول أحد الأساتذة لتلاميذه فى درسه الأول (لست منكراً جمود الأستاذ الذى سبقنى إلى تدريسكم) وكان قصده أن يقول (لست منكراً جهود الأستاذ ...) ، وقد رمى فرويد بتحليله النفسى للهفوات إلى اعتبارها قرائن على اصطراع قوى بعينها فى النفس ،كما يعتبر أن الإتيان بها يعتبر تعبيراً عن ميول تسعى إلى بلوغ هدف محدد .

هذا ، وقد قسم فرويد الهفوات إلى ثلاثة أقسام : فلتات اللسان وتفريعاتها إلى زلة القلم ، وأغلاط القراءة ،وسوء السمع ، والقسم الثانى هو النسيان الذى يختلف بحسب موضوعاته ، أما القسم الثالث فهو الأخطاء مثـــل تضييع الأشياء وعدم الاهتداء إليها ، ثم تحدث عن كل قسم حديثاً خصباً ، ولكن لا مجال لسرده هنا فهو يحتاج إلى بحث خاص .

تكوينية وبنيوية ، فهى تحلل الأثر انطلاقا من رمزية الأحلام التى يعتقد فرويد أنه يقرأ فيها بطريقة ممتازة لعب الرغبات الإنسانية ، وطريقته فى العمل تجنح إلى إقامة رابط بين جميع أنظمة العلوم الإنسانية التى تفحص الظواهر الثقافية على أنها إشارات خاصة بالرغبة ، وبهذا عينه يستطيع علم الأحلام ودراسة الفولكلور أن يسمحا بفهم أفضل لهذا الوهم العلوى الذى هو الفن »(١) .

ونرى الآن أن نجمل وظائف الفن (الأدب) من خلال دراسات فرويد النفسية له :

١ — لم يعد الأدب محاكاة إرادية للواقع ، بل أصبح صورة تعبيرية للاشعور الأديب ، ومن ثم للاشعور المجتمع .

٢ — يعتبر الأدب أحد الوسائل الهامه فى تخليصنا من التوتر ، سواء كنا قراءاً أم نقاداً أم مؤلفين .

٣ — يضعنا الأدب فى حالة استمتاع بإيهاماتنا الخاصة دونما خجل ، ومن ثم يلفتنا إلى اللذة الكبيرة الدفينة فى أعماقنا وينابيع أنفسنا .

٤ — يقدم لنا الرضى التعويضى المناسب عن رغباتنا غير المشبعة باعتبار أن النصوص الأدبية مجال انتقالى تتلاقى فيه نرجسية الكاتب ونرجسية القارىء .

٥ — يجبرنا الأدب على النظر فى أنفسنا والتعرف على مجال عقدها باعتبار أنه موطن المعارف اللاشعورية .

---

(١) راجع النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٤٣ ، ٤٤ .

قيمة المنهج الفرويدى فى تحليل الأدب ونقده :

لم يتعرض منهج للنقد مثلما تعرض هذا المنهج الفرويدى ، ومرد ذلك عندى سببان :

أولهما : مغالاته فى اعتبار العمل الفنى قائما على الرغبـة الجنسية دونما شىء آخر .

وثانيهما : مهاجمته الاتجاهات النقدية الأخرى .

وإذا كان السبب الأول قد أوسعناه شرحاً فيما مضى فإن السبب الثانى هو الذى يحتاج منا الآن إلى إيضاح ، وأوجز مايقال فيه أن فرويد هاجم النقد القائم على السيرة وسخر منه فى أكثر من مناسبة ، واتهم أصحابه بالتقليد وأنهم يعتقدون أن الكاتب يقول فى ذهنه الأدبى ما يريد قوله ، وهذا منطق ساذج ، ومن حديثه الساخر عنهم قوله : «كتاب السير متعلقون بأبطالهم بطريقة خاصة جداً ، ففى كثير من الحالات اختاروا بطلهم موضوعاً لدراستهم لأنهم شعروا بسبب حياتهم الشخصية الانفعالية بمحبتهم له منذ البدء ... ، وهم بذلك يضحون بالحقيقة لوهم من الأوهام ، ومن أجل حبهم لاستيهاماتهم الطفولية يهجرون مناسبة النفاذ إلى أكثر الأسرار فتنة وسحراً فى الحياة الإنسانية(١) » .

كما أنه أيضا هاجم النقاد الاجتماعيين واحتقرهم وبين أنهم قد أهملوا بتغافلهم بحث (دواعى القلق فى المجتمع) الشىء الأساسى فى القصة(٢) ، ومن أجل ذلك فإن اتجاهه النقدى هو الاتجاه الصائب ، حيث إنه يبين عن

---

(١) المرجع السابق ٢٧ بتصرف .

(٢) المرجع السابق ٢٦ .

الوظائف الاجتماعية للأدب ، كما أن من اهدافه تحديد موقع الأدب فى فضاء الثقافة(١) .

وأهم ماوجهه النقاد إلى هذا المذهب الفرويدى أنه :

١ - يجعل « الصور كلها - أى صور العمل الفنى - ، والاستيهامات جميعها ، والرموز بأسرها تتقلص إلى تلميحات تصويرية بأعضاء الذكورة والأنوثة(٢)

٢ - يغيب عن بصره العمل الوظيفى البلاغى الخاص فى كل أدب(٣) .

٣ - تحاشى تأويل بعض الآثار الأدبية المعاصرة(٤) .

٤ - عجز باعتراف رائده فرويد عن إلقاء الضوء على مشكلتين رئيستين هما : الإبداع الفنى (الموهبة الفنية ، من حيث هى عملية سيكلوجية تؤدى إلى خلق صور ومعان جديدة مبتكرة) ، والكشف عن الوسائل التى يستخدمها الفنان لصياغة عمله الفنى (٥) .

٥ - يقوم فيه التفسير على أساس واحد هو عقدة أوديب(٦) .

٦ - قد ظهر أثره فى قصور كثير من الاعمال الأدبية ، خصوصا المسرحيات والروايات التى بدأت من هذا الأساس النظرى - أى عقدة

---

(١) المرجع السابق ٢٣ .

(٢) المرجع السابق ٤٩ .

(٣) الموضع السابق

(٤) سبق أن ذكرنا أن كلا من فرويد ويونج قد أقر بأن هنـــاك أحلاماً لا تفسر » وراجع أيضا مقال د/ يحى الرخاوى (الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع ٨٤ مجلة فصول - عدد ١٩٨٥/٢ .

(٥) نقل هذا الدكتور يوسف مراد - راجع كتاب يوسف مراد والمذهب التكاملى ٢٨١ .

(٦) المرجع السابق ٢٨٠ .

أوديب ـ ثم بدأ كاتبوها يعلقون عليه بتأويلات مستمدة من تحليل المحللين النفسيين للحالات المرضية التى يشاهدونها فى عياداتهم[١].

٧ ـ قد لاقى معارضة من داخله ، فلقد عارض يونج رأى فرويد فى نرجسية الفنان ، حيث وجد أنها تجعله شخصاً لم يكتمل نضجه النفسى ، كما أنها تجعله يحمل معه الكثير من معالم الطفولة ، إذ يميل إلى طلب اللذة من نفسه ، فمثل هذا الرأى إن كان يصدق على الفنان كإنسان، لا يمكن أن يصدق على الإنسان كفنان ، ذلك أنه من حيث هو فنان ليس ممن يستمدون اللذة من أنفسهم ، ولا ممن يستمدون اللذة من الأغيار .

كما رأى يونج أيضا أن العبقرى وحده هو الذى يشهد مكنونات اللاشعور فى اليقظة على حين يراها الناس فى النوم ، كما أن هذا العبقرى يمتاز باستعداد فطرى معين ، والمقصود بهذا الاستعداد الفطرى عنده هو أن الفنان تتخذ لديه عملية الإدراك لوناً فكريا وجدانياً فى وقت واحد ، كما أنه يقصد به فى بعض النصوص القدرة الممتازة للفنان على الحدس[٢] ، ومن هنا يرفع يونج الحرج عن فرويد ، ويتفق مع لامب الذى يقول : « إن الشاعر يحلم فى اليقظة ، وهو لا يقع أسير موضوعه ، بل يسيطر عليه وهو يصعد عنان السماء دون أن يفقد وعيه[٣] .

ونحن إذ نكتفى بهذا القدر نجد من الانصاف أن نقول :

١ ـ إن كثيراً من مقولات فرويد كان ذا فائدة كبيرة فى فتح آفاق جديدة للبحث العلمى المفيد للأدب والنقد ، مثل مقولته عن مشابهة الأدب بالحلم التى

---

(١) الموضع السابق .

(٢) راجع مقال التحليل النفسى والفنان للدكتور مصطفى سويف ٢٩٤ — ٢٩٨ مجلة علم النفس ـ عدد ٢ أكتوبر ١٩٤٦ .

(٣) المرجع السابق ٣٠١ .

أثارت حوارا علمياً شديدا بين النقاد حول الغموض الفنى وأبعاده الجمالية ، ومثل مقولته أن ثمة توازياً بين الصدمة العاطفية التى يثيرها النص فى نفس القارىء ، والصدمة التي كان يعانيها المؤلف أثناء عملية الإبداع ، فقد فتحت هذه المقولة ـ كما يرى النقد الفرنسي الجديد ـ باب العبور من تحليل الكاتب إلى تحليل القارىء ، حتى دعا أوليفيه مانونى أقرانه إلى دراسة المغامرة الغريبة التى تسمى القراءة ، عوضاً عن حفر أنفاق تحت الأرض لعقد قد تكون راسخة في نفس القارىء أكثر من رسوخها فى نص جمالى ، اجتاز طبقات الوعى ، وتحول لوحاً بلوريا ، أو مرآة تعكس عدة وجوه فوق صفحتها المقعرة(١) .

٢ — تسللت كثير من اكتشافات فرويد إلى الحداثة النقدية فى عام ١٩٢٠ ـ كما يقول بعض الباحثين(٢) ـ ففتحت باب التطرق إلى مواضيع كانت تصنف سابقا فى مدارج المحرمات مثل الجنسية المثالية ، والأسطورة الشخصية ، وميثولوجيا(٣) الطفولة ، والمعطيات الاسقاطية ، والانعكاس ، وصورة الأم المتعالية ... إضافة إلى العقد النفسية ، وتيار اللاشعور ، والعقل الباطن ، والسادية ... إلخ ، كما تأسست تقنيات جديدة على مثل المونولوغ الباطنى ، والنزعة الواقعية للأحلام .... إلخ .

٣ — إن كثيراً من النقاد يقر بأهمية المنهج الفرويدي فى المجال الأدبى ، يؤيد هذا قول صاحب نظرية الأدب(٤) عن إليوت : « أخرت . س . اليوت منذ أوائل عهده بالنقد على النظر الشامل إلى الشاعر ، حيث إنه يلخص أو يحفظ

---

(١) انظر النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ٨١ ، ٨٢ .
(٢) المرجع السابق ٧٨ (بتصرف كبير) .
(٣) الميثولوجيا : علم الأساطير .
(٤) راجع هذا الكتاب ، ٨٦ .

حفظاً سليما أطوار النمو التاريخية للعرق الذى ينتمى إليه ، ومن حيث إنه يترك الاتصال مفتوحاً بينه وبين طفولته ، وبينه وبين طفولة العرق ، فى حين أنه يتقدم صعداً نحو المستقبل » .

كما أن المسرح بدوره استفاد من الزمن الفرويدى فأخذ يهتم بهواجس الأبطال ووساوسهم وأفكارهم المتسلطة ، وانطلقت الروايات فى مجالات جديدة مركزة على مشكلات المراهقة ، ومؤشرات الجنون ، والانحرافات الجنسية .

كما أن محاولات الاستفادة من منهج فرويد فى مجال القصة النفسية بدت غير منكورة ليس للأدباء فقط ، ولكن أيضا للنقـــاد البنيويين خصوصاً أصحاب فكرة البنيوية التوليدية .

وبصفة عامة يذكر الدكتور محمد مندور فى كتابه (الأدب وفنونه) أن المذهب السريالى فى الأدب قد تولد عن الفرويدية(١) .

٤ — تلقف النقد الانجلوساكسونى مصطلحات فرويد وطبقها فى تناول المناطق المحرمة من شخصية الكاتب مع استقراء علاقاتها فى النص الأدبى ، ومهد ذلك لأصحاب نزعة النقد الفرنسى الجديد أن يؤكدوا وجود مستويات متغايرة لدلالة الكتابة ، خصوصا فى بنيتها اللاواعية .

وخلاصة ذلك كله أنه لا يعنى ما قدمناه من نقد المنهج الفرويدى أن فى الإمكان إهمال ما يقدمه لنا التحليل النفسى ، فنتائج هذا العلم تبين لنا إلى أى مدى ترتبط عبقرية الفنان بحوادث حياته الخاصة ، وتضىء فى نفس الوقت نواحى كثيرة من عمله ، وحياة تولوز لوتريك (من أبناء جنس من الصيادين والفرسان) تعطينا لهذا صورة واضحة ، فالمعروف عنه أنه فقد ساقيه حينما

---

(١) راجع هذا الكتاب ١٠١ .

بلغ الخامسة عشرة من عمره ، وأنه لم يعد بعد هذا إلا قزماً مضحكا غير قادر على ممارسة الرياضة التى تتطلبها وراثته وطبيعته ، وهاهو ذا نصف كسيح لايحلم فى تصويره إلا بالسيقان ، السيقان التى يتألم لعدم وجودها عنده ، ويقدمها طويلة ذات عضلات ، يميز بها مخلوقاته وراكبى الخيل والراقصات والبهلوانات وراكبى الدراجات ، وكلها تزدحم بها لوحاته(١) ...

المؤكد أن التحليل النفسى يقوم بعمل طيب ، لكن لابد أن نحذر من الاعتقاد بأن الكشف عن هذه العقد الخفية فى الإبداع يكفى لإظهار السر الدفين ، إننا إذا شرحنا العمل الفنى كما نشرح الحالة العصبية ، فإما أن يكون العمل الفنى حالة عصبية ، أو تكون الحالة العصبية عملا فنيا .

مانود أن ننبه إليه أيضا أن العمل الفنى الردىء كالجيد من ناحية الدلالة النفسية ، كلاهما يصلح شاهداً ، فإذا استحال النقد الأدبى إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، لأن المجال لايتسع للانتباه إليها ، وفرزها ، وتقدير قيمتها ، وذلك خطر غير مباشر ، وقد لايلتفت إليه فى أول الأمر ، ولكنه يؤدى إلى توارى القيم الفنية وانغمارها فى لجة التحليلات النفسية(٢) .

اتجاهات النقد النفسى بعد فرويد :

كانت دراسات فرويد التحليلية للعمل الفنى مثار إعجاب تلميذه النجيب يونج ، خاصة المنهج الثانى الذى يدرس العمل الفنى باعتباره حلماً ، لذلك عمل على تنقيته من الثغرات التى ارتآها فيه ، كما عمل على تطويره وتنميته حتى اشتهر بين الدارسين بأنه صاحب هذا المنهج(١) ، كما اشتهرت الدراسات

(١) انظر بحث فى علم الجمال ١٠٤/١٠٥ .

(٢) راجع النقد الأدبى ، أصوله ومناهجه ١٨٩ - للاستاذ سيد قطب .

(٣) أصبح المقصود بالتحليل النفسى نظرية فرويد . وبعلم النفس التحليلى نظرية يونج .

المتأثرة بأفكاره بأنها دراسات تند عن الفرويدية ، بل وتناقل الباحثون مازعمته الآنسة بودكين من أن مبادىء يونج فى علم النفس التحليلى - الأفكار الفرويدية بعد التطوير - أكثر جدوى على النقد الأدبى من مبادىء فرويد(١).

أما المنهج الأول لفرويد - أعنى المنهج الذى يدرس العمل الفنى باعتباره وثيقة مرضية - فقد انتقده يونج انتقاداً شديداً على النحو الذى يفقده الصلاحية فى هذا المضمار .

وسنعرض الآن - بإيجاز - لموقف يونج ، ثم الدراسات المتأثرة به .

أولا : نقدات يونج :

عرض يونج لمنهج أستاذه الأول فقال : « إن الفنان والمريض عصبياً يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائى ، أحياناً عن وعى ، وأحياناً من خلال عملية « حلمية » ، غير أن الفنان مع هذا ليس امرءاً مريض الأعصاب .... إنه إنسان جماعى ، إنه الحامل المشكل للنفس الإنسانية الحيوية لاشعوريا »(٢) .

كما رفض فى معرض آخر فكرة نرجسية الفنان مبيناً أنها تنتمى إلى المنهج المرضى باعتبار أنها تحقيق للرغبات ، ورضى معوض ناشىء عن توقان مهموم لم يجد شبعه فى عالم الحقيقة(٣) .

أما المنهج الثانى لأستاذه فقد انتقد فيه فكرة حلم اليقظة الذاتى للفنان ، كما انتقد أن تكون كل صور اللاشعور معبرة عن الغرائز الجنسية ، أو منطوية

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢٤٧/١ .
(٢) المرجع السابق ٢٤٦/١ ، ٢٤٧ .
(٣) المرجع السابق ٢٤٨/١ .

على القوة المفسدة الهدامة التي ترمى إلى تفتيت الشخصية المعنوية ، ذلك أن الكائن البشرى يميل بطبعه إلى حب الحياة ، وذلك بفضل « قوة إبداعية » تضطرم دائما أبداً ، وحتى دون أن يدرى إلى أن يكون لنفسه توزاناً إلى إلى تخطى العقبات الداخلة ، وإلى حل المتناقضات لكى يكتمل دائما ، ويزداد اكتمالا مع الزمن ، ومن ثم فإن صور اللاشعور كما قد تعبر عن الغرائز الجنسية وبعض المفاسد تعبر أيضا عن أكثر أمانيها علوا خارج الشعور الواضح للفنان فالظلال الساكنة لدى رامبراندت ، والنقاء العذرى الخاشع فى فن فيرمير ، والوجوه المتصوفة عند جريكو ، والأهداف نحو نقاء النفس فى قصة مولن الكبير ، والسلام الأمثل لدى بيتهوفن فى آخر رباعيته ، .... كل هذا على سبيل المثال فحسب ينفتح على سر الروح الذى يختلف تماماً عن سر الرغبة الجنسية(١) .

ثانيا : تطوير يونج للمنهج الثانى الفرويدى (ابتكار فكرة علم النفس التحليلى) .

من خلال مافهمه يونج من حديث فرويد عن اللاشعور ومستوياته بزغت لديه فكرة علم النفس التحليلى التى على أساسها قسم اللاشعــور إلى قسمين :

أحدهما : شخصى ، ينبع من تجاربنا الشخصية التى غمرها النسيان أو الكبت ، والآخر : جمعى ، يأتينا عن طريق الإمكانية الموروثة للنشاط النفسى(٢) .

ثم رفض أن يكون لقسم اللاشعور الشخصى أى دخل فى مجال الإبداع

---

(١) انظر بحث فى علم الجمال ١١٥ .

(٢) راجع مقال الدكتور مصطفى سويف : التحليل النفسى والفنان ٢٩٥ .

الأدبي ، بل أكثر من هذا أكد - على حد تعبير بعض الباحثين(١) - أنه يريد انتزاع التحليل النفسي من « ورطة الجنس الطفولي » .

أما القسم الثاني فقد أطلق عليه اسم « النماذج العليا » ، وعرفها بأنها : رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية ، لاتحصى ، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما ، ثم راح يبين أن هذه النماذج موجودة في كل حلقات سلسلة النقل (التعبير) كتصورات في اللاوعي عند الشاعر ، وكموضوعات مترددة ، أو سلاسل من الصور في الشعر وكتصورات في اللاوعي عند القارىء أو عند الجمهور(٢) ، ومن هنا فإنها منبع الإبداع الأدبي الذي هو في نظر يونج عمل عبقري ، ووثيقة نبوغ .

ثم قسم الكتابات الأدبية إلى نوعين : كتابات سيكلوجية، تتناول أموراً مستمدة من مستوى الشعور ، ولا يزيد عمل الشاعر فيها على أن يكون تأويلا وتوضيحاً لمضمون الشعور ، ويندرج في هذا النوع كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا . والنوع الآخر كتابات كشفية تستمد وجودها من أعماق النفس ، حيث اللاشعور الجمعي يقدم للشاعر تجربة تفوق فهم الإنسان لأنها تعبير رمزي عن شيء موجود فعلا ، لكنه معروف معرفة يشوبها النقص(٣) .

وضـــع يونج تصنيفاً نفسياً محكماً للفنانين(٤) (الأشخاص الذين هم من

---

(١) هو الدكتور فؤاد أبو منصور في كتابه النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا ٨٢ .

(٢) انظر النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ١/٢٤٥ ، ٢٤٦ .

(٣) راجع مقال الدكتور مصطفى سويف : التحليل النفسي والفنان ٢٩٥/٢٩٦ .

(٤) انظر نظرية الأدب ٨٦ .

الطراز الاستطيق[1] « الجمالى ») قسمهم بموجبه إلى انبساطيين وانطوائيين ، ثم ذكر أن فى كل من هذين القسمين أربع نماذج تقوم نسبيا على سيطرة التفكير والشعور والحدس والإحساس ، ثم ذكر أن التفكير والوجدان وظيفتان منطقيتان ، لأنهما يستخدمان المنطق والحكم والتجريد والتعميم ، ويمكنان الإنسان من التعرف على القانون والمشروعية فى العالم ، أما الإحساس والحدس فهما وظيفتان لامنطقيتان ، لأنهما يقومان على إدراك العيانى والجزئى والعرضى[2] .

وحيث إن الحدس إدراك الذهن للعمليات الشعورية فإننا نجد الطراز الحدسى يرفع الإدراك اللاشعورى إلى مستوى الوظيفة المتميزة ، وعن طريقها يتوافق مع العالم ، أى أنه يتوافق مع العالم بواسطة الرموز اللاشعورية التى يتلقاها خلال إدراك يمتاز بدقته وشدته ، ومعنى ذلك أن الطراز الحدسى يدرك العالم الخارجى خلال عالمه الباطنى[3] .

على أنه لم يجعل كل الكتاب من النوع الانطوائى كما صرح بذلك فرويد[4] ، بل جعل الفن مفتوحاً أمام الاستعداد الفطرى لكلا النوعين الانبساطى والانطوائى ، ومن ثم كان التقمص والتوحد عنده يعدل الواقعية ، فلا فرق - فى جودة العمل الفنى - بين أن يصف طاغور حياة الطبقة الكادحة وهو من السراة ، ويصف تشارلز ديكنز حياة التشرد التى عاشها .

---

(١) يرى يونج أن الناس العاديين من الطراز العقلى .

(٢) راجع الشخصية الناجحة ٨٩ .

(٣) راجع مقال التحليل النفسى والفنان ٢٩٨ .

(٤) يقول فرويد فى مقاله (الكاتب المبدع وأحلام اليقظة) : الفنان هو الانطوائى الأولى الذى لا يبتعد كثيراً عن كونه عصابيا » - راجع المقال المذكور ٦٦ من كتاب الابداع (نصوص مختارة) - نشر ب . ى . فرنون ، ترجمة عبد الكريم ناصيف .

ثالثا : الدراسات المتأثرة بيونج :

اتخذت الدراسات النفسية فى مجال تحليل الأدب ونقده منهج يونج دليلا لها فابتعدت عن المجال الطبي ، واشتهر فى هذا الميدان ناقدان : أحدهما : غوستاف بشلار ، مبتكر فكرة نقد الموضوعات ، والثانى : شارل مورون ، مبتكر فكرة تراكب النصوص .

غوستاف بشلار (١٨٨٤ - ١٩٦٢) : فكرة نقد الموضوعات :

تابع بشلار يونج فى مذهبه فى دراسة الأدب باعتباره عملا عبقريا ، ووثيقة نبوغ ، واقتنع بفكرته عن النماذج العليا التى هى منبع الإبداع الأدبى ، لكنه أراد أن يتقدم عليها ، كما أراد أن يتقدم على الفلسفة الوجودية التى كان يعتنقها ، فكان أن مزج ذلك كله بشيء من الفلسفة الأرسطاليسية ، ثم خرج بمذهب جديد يرى فيه الأدب حلم يقظة عميقة تكون فيه الصور بدائية وجديدة فى آن واحد ، كما يرى النقد قراءة إبداعية لبواطن اللاوعى على ضوء الحلم والخيال ، وسنوضح ذلك فى السطور التالية .

أما عن الأدب فنقول : رأى بشلار من خلال الفلسفة الأرسطاليسية(١) التى تذهب إلى أن مصدر جميع الموجودات فى الكون : الماء ، والتراب ، والنار ، والهواء ، ومن خلال الفلسفة الوجودية(٢) التى ترى أن الإنسان

---

(١) راجع تاريخ الفكر الفلسفى للدكتور محمد على أبو ريان ٨٦/١ .

(٢) الإنسان فى الفكر الوجودى مركب من عنصرين متحدين لا يطغى أحدهما على الآخر ، عنصر يعطيه الصفات المتعالية فى الوجود ، وهو العنصر الذاتى ، وعنصر يعطيه صفات المدرك الحسى ، وهو العنصر الموضوعى ، ومن أجل هذا يوصف مرة بأنه (عينى) إذا تركب من المتناهى واللامتناهى ، ومرة بأنه (روح) إذا تركب من النفس والجسد ، ومرة ثالثة بأنه (وعى) إذا تركب من الواقع والمثال=

يعيش فى هـــذا الكون لايتفاعل معه فحسب ، وإنما يحمل عبء مسئولية وجوده فيه ، ومن خلال دراساته لمذهب يونج عن اللاشعور الذى ساهمت فى تكوينه العصور البدائية ، أن الأدب الصادر عن الأديب إنما ينبع من القلق الذى كان عند الإنسان البدائى الذى يريد أن يتكيف مع البيئة التى يعيش فيها ويتوازن معها ، كما أنه يكشف عن لاشعور تذوب فيه الذات مع

= ومرة رابعة بأنه (حرية) إذا تركب من الضرورة والامكان، ومرة خامسة بأنه (زمان) إذا تركب من الزمانى والأزلى .

والعامل المتناهى فيه هو واقع الذات الذى يشمل الجسد ، والجنس (ذكراً كان أم أنثى)، واللون المعين ، والصفات الوراثية ، والمزاجية ، ودرجة الذكاء ، وحالات الانفعال ، والمـــواهب والقدرات ، وجوانب الضعف ، وباختصار كل مايشمل البيئة الطبيعية والاجتماعية والسياسية والثقافية التى توجد فيها الذات . والذات بوصفها منغمسة فى الوجود تعرف أنها منقادة بواسطة هـــذا الواقع المتناهى .

أما العامل اللامتناهى فيعنى قدرة الذات على الامتداد والاتساع والخيال ، ففى الخيال تستطيع الذات أن ترتب بحرية وقائع الذات بأن تضع مجموعة كبيرة من معانى الامكانات دون النظر إلى تحديد أنها متناهية ، يقول كيركجور الوجودى (وفى لحظة عابرة فحسب يستطيع الفرد الجزئى أن يحقق وحدة المتناهى واللامتناهى على نحو وجودى بحيث تجاوز الموجود الفعلى، إذ تتحقق هذه الوحدة فى لحظة الانفعال الطاغى ، ففى لحظة هـــذا الانفعال الطاغى تصبح الذات الموجودة لا متناهية ، وترتد إلى أزلية العرض الخيالى ، لكنها مع ذلك تظل هى نفسها على نحو قاطع) .

فالخيال إذاً نمط من الوجود تمنحه الذات لنفسها لتوحد بين عنصريها ، وكلما كان الخيال خصباً كان أكثر غنى ، وأكثر تعدداً فى إمكانات الوجود التى يكشف عنها ويرتادها — راجع ٦٧/١ كتاب سيرن كيركجور (إما . . . أو) ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى - دار الثقافة ١٩٦٣ ، وكتابه (المرض حتى الموت) ص١٦٤ ترجمة د/ إمام عبد الفتاح - دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٧٥ .

موجودات الطبيعية وموضوعاتها حتى تقبل ما تمليه عليها ، وهذه هى النظرة الحديثة للفن بصفة عامة .

يقول جان برتليمى فى حديثه عن الفن الحديث الذى يعتبر بشلار أحد رواده : « الفن الحديث الذى يجمع فى غالب الأحيان بين سذاجة البدائيين وجرأتهم لا يأنف من أن يقبل ما قد تعرضه عليه الطبيعة »(١) .

ويقول المصور جوجان عن لوحة رسمها : « إنى أعتقــد أنها قطعة تصويرية رائعة ، لكنها ليست من نتاج يدى تماماً ، لأنى سرقتها من لوحة من خشب الشوح »(٢) .

ويقول أوديلون ريدون متحدثاً عن نفسه : « ما من تحليل نقوم به أكثر من ذلك الذى يتعلق بالمادة المستخدمة ، والتى تجذبنا ، فالمواد بدورها فى ذاتها تنطوى على نصيب من سر الفن ، ونصائحها تفوق نصائح من نتتلمذ عليهم ، ووجودها يقضى على النظريات كلها ، فعـــلى الفنان إذاً أن يتحسس أسرارها ، وكلما عرف هذه الأسرار أضاءها خياله ، والفن المعبر لا يضىء فى كماله إلا بفضل المواد »(٣) .

ومن هنا فإن لغة الأدب ـ فيما يرى بشلار ـ ليست اللغة المعهودة بيننا ، إنها بتعبير موريس بلانشو(٤) أحد المتأثرين به : اللغة التى تقترب من كينونة الذات اللغوية وتبتعد عنها بحثاً عن أسطورة المطلق فى الأنا التى لا مكان فيها لما هو غريب عنها ، وبتعبيرى : اللغة الكونية التى هى لغة الأشياء ذاتها فالموجودات كلها ـ بما فيها الإنسان ـ أشياء تتحدث لغة واحدة ، هى اللغة

(١) انظر بحث فى علم الجمال ص ١٨٦ .
(٢) المرجع السابق ص ١٨٧ .
(٣) الموضع السابق .
(٤) انظر النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٣٦٣ .

الكونية ، تلك اللغة التى وجـــدت على أشلاء الذات وتركها مجال التمثل والقول(١) ، إنها اللغة التى تتولد عنها كل معرفة(٢) ، ولذلك قيل : « إن الفنون تخدم غايات تقع وراء تلك الفنون ، وهى غايات الأشياء التى تحكيها ، أو تعبر عنها حين تحكيها . . . فإذا أنكر منكر تلك الغايات فكأنما أنكر أن المنشار مجعول لقطع الخشب »(٣) .

أما عن صور هذا الأدب فيرى بشلار أنها ليست من رواسب الإدراك الحسى ، إنها ذات حضور أصيل وأوّلى(٤) ، فكل فعالية خيالية عميقة تنغرز فى محاور نموذجية النمط ، وتجعل رموزاً بدائية ترن فى الصور المنتجة، وهذا يعنى أن الصورة فى جدتها وفى انبثاقها تستعيد البدائى والأبدى، ووراء الصورة نموذج مثالى يعبر عن ذاته ، فهى فى آن واحد خلق جديد كل الجدة ، وترن كل الرنين بدائية، يقول بشلار : «محاور مقاصد المخيلة الأساسية هى مسيرات حركات

---

(١) بعض المدارس الحديثة فى علم النفس مثل مدرسة الجشطلت حرصت على إبراز وحدة الشعور واستقلاله الذاتى فنادت بأن الوعى أو الشعور - أى الإنسان - ليس مكوناً من عناصر مستقلة (أفراد) على غرار الأشياء الخارجية فى الكون، بل هو شىء كلى ، ومن ثم رفضت كل نزعة ذهنية فردية (ذرية) بحجة أن الوعى (كل) ليس للعنصر فيه - أى الفرد مثل زيد وعمر .. إلخ - أى وجود منفصل ، يضاف إلى ذلك أن البنيويين جميعا - كما ذكر الدكتور زكريا إبراهيم رحمه الله فى افتتاحية كتابه مشكلة البنية - قد أعلنوا موت الإنسان .

(٢) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٥١/٢ .

(٣) أنظر البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه ص ٣١٨ . هـــذا ، ويقول ميشيل فوكوه (تلميذ بشلار) : « إن الكائنات الإنسانية قد تركت مجال التمثل وسكنت فى أعماق الحياة ونمط الإنتاج والثراء وصيرورة اللغات » - انظر المرجع المذكور ص ٣٠٣ نقلا عن كتاب فوكوه الكلمات والأشياء ص ٣٥٦ .

(٤) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٩٥ .

الحيوان الإنسانى الرئيسية نحو محيطها الطبيعى ، الذى يمتد مباشرة بوساطة المؤسسات البدائية الخاصة بالإنسان الذى يصنع أدواته تكنولوجية واجتماعية على حد سواء(١) »، وتفسير هذا أنها بث واع تقوم به نماذج وأنماط أصلية لاشعورية عن طريق الخيال .

على أن دراسى بشلار قد لاحظوا أن الصورة عنده لاتستحق تسميتها إلا فى حال انطوائها على قدر من الأصالة، ذلك أنها عبارة عن معنى فى حالة كامنة والكلمة تتلبس هذا المعنى ، الأمر الذى يكسبها دلالة جديدة قادرة على إثارة الحلم(٢) .

ثمة وظيفتان مزدوجتان للصورة الأدبية : أن تعنى شيئا آخر ، وأن تثير الحـــلم بصورة مختلفة . الخيال هو الذى يتكلم فينا كما تتكلم الأفكار والأحلام ، عندما يصبح هذا الكلام شاعراً بذاته، يتوق النشاط الإنسانى عندئذ للكتابة ، أى إلى تنظيم الأحلام والأفكار .

وهكذا ينمو الخيال باطراد انطلاقاً من الصورة الشعرية ، كما يكون الأدب انبثاقاً للخيال الذى يروى ظمأ الإنسان .

وأما عن النقد ، فنود بادىء ذى بدء أن ننقل بعض أقوال بشلار .

١ — يقول بشلار : « ثمة ضرورة لثقافة طبية إضافة إلى تجربة كبيرة فى مجال الهوامات ، بالنسبة إلينا لانملك سوى وسيلة القراءة لمعرفة الإنسان ، القراءة الرائعة التى تسمح بالحكم على الإنسان من خلال ما يكتبه »(٣) .

٢ - يقول بشلار : « إن العلم النقدى الأكثر صرامة ليس فى غنى عن

---

(١) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٥٨ .

(٢) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٩٦ .

(٣) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٩٤ .

مسبحة من الانطباعية الرائية ، ومن المسلم به أن الروائى يعثر على بعض زمنه الضائع فى الشخصيات التى يرسمها ، هكذا الناقد فى النص الذى يتناوله »(١) .

٣ — يقول بشلار : « مهما تكن نوعية الأدوات التى يتوسلها الناقد ، فإنه يرى بعينيه مغامرة الكتابة أوكتابة المغامرة ، جان بول سارتر ذهب فى هذا الاتجاه فى (القديس جينيه) مؤكداً أن الفرضيات التى أطلقها صاحب(٢) (الحيز الأدبى) و (الحوار اللامنتهى) وحده مالارميه ، قادر على تسويقها ، والتحقق من مصداقيتها »(٣) .

ثم نقول : لقد رأى الباحثون(٤) أن بشلار فى تطور أفكاره النقدية مر بمرحلتين ، ونحن نرى أن هذه النصوص الثلاثة يمكن أن تمثل هاتين المرحلتين وفق العرض الآتى :

المرحلة الأولى : ويمكن أن يشير إليها النص الأول الذى يتحدث عن ضرورة الثقافة الطبية والتحليل النفسى ، وفى هذه المرحلة : ألف بشلار(٥) « التحليل النفسى للنار » ، «الماء والأحلام» ، « الهواء والأوهام » ،«الأرض وهو اجس الارادة » ، « الأرض وهواجس الهدوء » .

ونحن نرى أن بشلار فى هذه المرحلة كان يحاول اكتشاف ردود فعل الفنان أمام المادة بدراسة الصورة التى تنم عن أحلام يقظة عميقة ، ويستجوب من جديد باستخدامه التقسيمات الأرسطاليسية القديمة ، فعالية الكتاب

(١) المرجع السابق ص ٣٦٦ .

(٢) صاحبهما هو موريس بلانشو ، أحد المتأثرين بناقدنا الذى نحن بصدده .

(٣) النقــــد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٣٦٦ ، لكن الترجمة غير موفقة .

(٤) منهم صاحب المرجع السابق ص ٩٦ .

(٥) المرجع السابق ٩٧ .

الخيالية أمام الماء والأرض والنار والهواء ، فالصورة عنده تصور ورمز ، إنها تشهد بأحلام حركية تسبق الفكرة الواعية وتنظمها ، إنها نوع من الرحم الأصلية ينتشر منها الشعر .... إنها تحمل معنى متعدد الأبعاد لا يستنفده قط التفسير العقلي ، ولذلك فالناقد مدعو إلى أن يجعل نفسه معاصراً للصورة ، وإلى أن يدع الشعر يرن فى نفسه ، وعلى العموم إلى أن يصنع الشعر على الشعر(١) .

المرحلة الثانية : وهى المرحلة التى يمكن أن يشير إليها النصين الآخرين ، وفى هذه المرحلة ألف بشلار(٢) : « شاعرية الفضاء » ، «شاعرية أحلام اليقظة » ، وهما مؤلفان ينتميان إلى الفنومنولوجيا(٣) والتحليل النفسى ونحن نرى أن بشلار فى هذه المرحلة كان يرى الإبداع ينسج لا واقعاً ، توازى فائدته - من الناحية النفسية - الواقع المطبوع بالقيم الجمالية ، كما أن الحياة الخاصة بالصور يربطها - فى خط يونج - بالنماذج الأصلية التى يكشفها التحليل النفسى . وفى هذا السياق تبدو الصور المتخيلة كتساميات لنماذج أصلية ، أو إعادة خلق للواقع ، فى ديناميكية(٤) نابعة من عمق النفس البشريه(٥) ، وهذا يعنى أن الحدس أو الانفعال الإبداعى فهم غامض للأنا وللأشياء معاً

---

(١) النقد الأدبى الإنسانية ٥٨/٥٩ .

(٢) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٩٧ .

(٣) الفينومينولوجيا : علم الظاهرات ، وهو : أ - فرع من العلم يبحث فى وصف الظواهر وتصنيفها ب - الدراسة الفلسفية لتطور العقل حـ - الوصف العلمى للظاهرات الواقعية مع اجتناب كل تأويل أو شرح أو تقييم (انظر معجم المورد - منير البعلبكى - دار العلم للملايين - بيروت) .

(٤) ديناميكية : المقصود بها الحركة .

(٥) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٩٧ .

فى معرفة تتم بطريق التوحيد أو المشاركة الطبيعية التى تثمر ، ولا يتم التعبير عنها إلا فى العمل الفنى(١) .

وفى مجال النقد : هناك محور رئيسى هو : فصل لواحق الجمال وتفاصيله للعثور على الصورة ، أو نواة الصور التى تتشظى خيالياً وجماليا فى مـــدى الكتابة ، وللنفاذ إلى النواة يتوجب على الناقد أن يتوغل فى تحليل العقد النفسية لاستيعاب شبكة التأثيرات وانعكاسها على جمالية الكتابة ، من هنا وجب ضرورة أن يحلم الناقد لتمثل موضوعه ، محاذراً الاقتصار على رؤيته بالعين المجردة فقط(٢) ، يقول بشلار : « أنا قارىء يقظ ، أحرص على البحث عن صور جديدة قادرة على تجديد النماذج الأصلية اللاشعورية »(٣) .

إن جدة الصور مؤشر لقدرة خيالية خلاقة ، والكتابة المتفردة هى التى تثير الدهشة، والخيال نوعان: شكلى ومادى، وهما متلازمان، وفينومينولوجيا المعرفة تركز على درس علاقات السببية المادية بالسببية الشكلية ، ومحورتهما حول العناصر الأربعة : النار ، والهواء ، والماء ، والأرض .

الخيال واللاشعور يلعبان إذاً دوراً رئيسيا فى عملية الخلق الأدبى ، والفعل الشعرى لاماضى له ، والتصاوير التى تشكله لهـــا كيانها الخاص ، وديناميكايتها الخاصة .

---

(١) انظر بحث فى علم الجمال ص ٥٦٤ . هذا ، وتتحدث هذه الفكرة عن أن مادة الإنسان خفية عليه ، أو بعبارتنا السابقة (ذائبة فى الأشياء) ، ومن ثم فإن المادة تستيقظ إزاء نفسها عندما يستقبل الفنان الأشياء ويحس بها ، إذ لا يستطيع الشاعر أن يعبر عن مادته هو إلا بشرط أن يحدث رنينها فى نفسه ، وبشرط أن تخرج الأشياء ويخرج هو معها ـ الكل معا ـ من السبات ، وكل ما يكشف عنه أو ينتابه فى الأشياء يكون كما لو كان غير منفصل عنه ، وعن انفعاله .

(٢) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٩٧ .

(٣) الموضع السابق .

فالمزاوجة النقدية تجمع هنا بين يونج من جهة ، وسارتر والفلاسفة الوجوديين من جهة أخرى ، فالصورة تبقى مهمة ، ولكن على القارىء ألا يتوقف عند الصورة كبديل للموضوع(١) ، أو القصة الخرافية التي تمزجها الصور مجتمعة .

وبعد ، فهذه هي طريقة النقد الفرنسي الجديد ، والتي كان لها آثارها في جورج بوليه ، شارل مورون ، جان سترابونسكي ، لوسيان جولدمان ، رولان بارت .

ونحن بعد ذلك نحذر من هذا النقد ونقول(٢) :

١ - إنه مليء بالضبابية ، خاصة معجمه اللغوي .

٢ - لئن كان اللجوء إلى النموذج المثالي اليونجي ، وأحلام اليقظة اللاشعورية عنده وسيلة لإثارة النشوة الشعرية ، فإنه وسيلة أيضا للتشويش النقدي .

٣ - يرى هذا الاتجاه أن تأويل الصورة خيانة لها ، ذلك أنه يرى أن أن مجرد ترجمتها إلى لغة هي مخالفة للغة العمل الفني ، التي هي لغة العقل البدائي الأول .

٤ - يرى بشلار أن الصورة هي حضور مطلق في العالم ، ومن ثم فإنها ليست محددة مطلقاً ، ومن ثم أيضا لايسمح هذا النقد بالتعمق في تحليلها بلاغيا ، ونذكر في هذا المقام رفضه للاستعارة البلاغية الذي يقول فيه : إنها « صورة مصنوعة ، لاجذور عميقة لها ، حقيقية وواقعية ، صورة زائفة : لأنها لاتملك فضيلة ، صورة منتجة للتعبير ، منحبسة في أحلام اليقظة المعبر عنها قولا »(٣)

(١) المرجع السابق ٩٧/٩٨ .
(٢) راجع النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص ٥٩ - ٦٢ .
(٣) راجع النقد الأدبي والعلوم الانسانية ص ٦٠ .

٥ - اعتقاد بشلار أن عمق الصورة يمنح ذاته للفهم مباشرة هو انزلاق تدريجى من النقد إلى التأثر العاطفى أمام النصوص الأدبية .

٦ - القيام بتفسير فضفاض تأثرى للصورة الشعرية ، والبحث فيها - ومن خلالها - عن نماذج مثالية، وتبيان أن الشبكات التى تؤلفها تنتظم قصة خرافية هو المجازفة التى يقوم بها فى الغالب النقد الذى يستلهم البشلارية .

شارل مورون (١٨٨٩ - ١٩٦٦) : فكرة النقد بتراكب النصوص :

ذكر شارل مورون فى مجال تحديده للفرق بين طريقته وطريقة فرويد(١) أنه لا يشخص مرضاً ، ولا يتكهن بمآل مريض ، ذلك أن وظيفته الخاصة هى إحكام الصلة بين العلم والفن(٢) ، كما ذكر أيضا أن طريقة التداعيات الحرة التى هى أس من أسس المعالجة بالتحليل النفسى غير قابلة للتحقيق على النص الأدبى، ولذلك فسيستبد لها بطريقة تراكب النصوص ، وهذه الفكرة لا تقوم على مقارنة النصوص - كما يفعل فرويد - بل تقوم على المزج بين محتوياتها مزجاً يجعل النصوص بعضها أصداء لبعض ، بحيث ترسم بنية مشتركة تدور حول المونولوغ الباطنى(٣)، والنزعة المتسلطة للأحلام، والأفكار ذات

---

(١) اتهم شارل مورون فرويد بالخلط بين القيمة الشعرية والتعبير عن الجنسية المكبوتة ، وأيضا الخلط بين القصيدة والعرض المرضى ، وأرجع قصور نظرته هذه إلى قصور شاعريته ، ذلك أن شارل مورون يرى أننا لا يمكن أن نفهم الشعر إلا إذا كنا إلى حد ما شعراء ، كما لا يمكننا أن نفهم الأساطير إلا إذا كنا إلى حد ما قادرين على خلقها - انظر كتاب يوسف مراد والمذهب التكاملى ٢٩٤/٢٩٥ - مقال التحليل النفسى والنقد الأدبى ، نقلا على مجلة (حياتك) مارس ١٩٦١ .

(٢) النقد الأدبى والعلوم الانسانية ص ٥١ .

(٣) من معانى هذا اللفظ : مناجاة المرء نفسه على المسرح ، أو حديث طويل يحتكر فيه شخص واحد الكلام، أو مشهد مسرحى يؤديه ممثل واحد (انظر معجم المورد - منير البعلبكى) .

الإيقاع الهذياني(١) ، أو على حد تعبيره ، تظهر شبكة تداعيات وتجمعات ، وصور متسلطة ، ولا إرادية على الأرجح فى أدب الكاتب ، يتم تحليلها بطريقة إحصائية من أجل استخراج ما أسمـــاه شارل مورون بأسطورة الكاتب الشخصية(٢) ، التى هى على حد زعمه تعبير عن شخصيته اللاشعورية، ذلك أنه يعتقد أن الكاتب يعبر من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن فكرة ثابتة أو عقيدة راسخة ، هذه الفكرة تكون أحياناً واقعية ، وأحيانا خيالية يتناولها الناقد فى بداية تحليله كفرضية قابلة للتطوير فى سياق العمل(٣)، ثم يقوم بتحليل تماثلى للنصوص وفق أسلوب الارتداد والتقدم آخذا بعين الاعتبار جملة مسلمات ، منها : اللاشعور ، وأهمية الطفولة ودورها فى تشكيل اتجاهات الشخص البالغ ، وآثار بعض الوقائع الراسخة فى الذاكرةواللاوعى ووجود النزوات المتسلطة ، وهذه العناصر زئبقية الطابع ، فهى تغيب وتظهر فى النص، وفى خلال الحركة الديناميكية تتلون بتلاوين مغايرة، وتحمل دلالات ورموزاً جديدة .

على أنه بعد ذلك يجرى مقارنة بين النتائج المكتسبة عن طريق دراسة الأسطورة الشخصية وحوادث ترجمة حياة الكاتب، مما يجعل هذه الأسطورة الشخصية للكاتب متحركة وليست ثابتة .

فطريقته إذاً تقوم على ثلاثة محاور : الوسط الاجتماعى ، وشخصية المبدع ، واللغة ، وتطبيقها يكون فى أربع مراحل ، تقضى المرحلة الأولى (العملية الأساسية) بتنضيد نصوص مختلفة لكاتب واحد لاكتشاف شبكة

---

(١) راجع النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٨٨ .

(٢) الأسطورة الشخصية مقولة قبلية من مقولات الخيال، والعوامل الاجتماعية تسهم فى تكوينها خصوصاً بعد « فاصل » الطفولة .

(٣) النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٨٧ .

استعارات متماثلة ، وصور مثيولوجية(١) متسلطة ، ومواقف دراماتيكية متواترة ، وفي المرحلة الثانية يتم الكشف عن الأسطورة الشخصية كبنية عامة للنتاج الكامل ، ثم يصار إلى تفسير نفسي للأسطورة بواسطة الكتابة لهلوسة لا واعية في عالم المؤلف ، والمرحلة الرابعة والأخيرة تدور حول مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية في لحظاتها الكبيرة(٢) .

مثـــال ذلك ماقدمه في دراسته لبودلير ، حيث أقام تراكبا بين بعض قصائده المنثورة مثل : « نصف كرة من الشعر » ، و « الجميلة دوروتي » ، و « الزجاج الرديء » ، و « موت بطولي » ، و « المجنون » و « فينوس » .

في اللحظة الأولى من التحليل قرب هذه القصائد من حلم لبودلير أدرجه الشاعر في رسالة كتبها إلى صديقه « أسولينو » ثم نضد ذلك كله فوق قصائد من أزهار الشر هي « النورس » ، و « البجعة » ، و « إلى مجهولة » ثم استخلص من هذا التنضيد أو اعتقد من خلاله أن ثمة شبكة ترابطية من التداعيات ، وسلسلة من الاستعارات المتسلطة والملحة ترتسم ، وتدور حول عبء شعري يربض بوزنه الشبق على المرأة في « الجميلة دوروتي » ، كما اعتقد بوجود أصداء لذلك في وصف « ضفائر ثقيلة » تسكن قصيدة « نصف كرة من الشعر » ، وفي مضمون حلم بودلير ، حيث يلوح مخلوق خيالي يحمل شيئا ملفوفا حول جسده شيئا مرنا كالمطاط طويلا يعصب رأسه كذؤابة شعر مستحيلة الحمل ، ويتخيل مورون أن مشية هذا المخلوق العجيب تشبه مشية البجعة أو النورس الذي يتهادى فوق زورق يتوسط صخب البحارة ومجونهم ، الدلالات ذاتها تتواتر تبعاً لإيقاع تصاعدي في القصيـــدة المنثورة « لكل منا وهمه » ففيها ثقل يشبه ثقل الحلم المتشائم ، إنه ثقل بمقدار كيس من الطين أو الفحم .

---

(١) الميثولوجيا : علم الأساطير .

(٢) راجع النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا ص ٨٨ .

ويستنتج مورون من التنضيدات إلى التداعيات أن ثقل الشعر والوهم ينطويان على أثقال المصير التى تومىء بدورها إلى أثقال القبر(١) .

لاتخرج النتائج على دراماتيكية إلهامات بودلير ، فشاعر « أزهار الشر » عاش ممزقاً تمزقاً حاداً بين الحلم والواقع . الجسد والروح ، القدر والتاريخ ، ووراء هذه المعادلات المأساوية ثمة استعارات جنائزية ، وتوريات كالحة . لجأ إليها الشاعر المتطير للهروب من قبضة الدقائق الطويلة ، كما أنه وراء احتفالية شعرية ذات منحى أوبرالى تطورت نواة لانهيار العالم ، وصـدع نفسى - وجودى ، إشارات عقاربه(٢) إلى ساعة الزمن المرادفة لساعة الموت .

ويرى شارل مورون أنه بهذه الطريقة قد اكتشف حقيقة علمية رائدة، ذلك أنها(٣) .

١ — تختلف عن طريقة غوستاف بشلار فى أنها لاتختار شبكات الصور الاستعارية ، وإنما تكتشفها اكتشافاً .

٢ — تظهر النص الأدبى كقطعة نسيج ، كل صورة مجازية فيه لاتحيا إلا نسبة إلى صورة أو صور مجازية أخرى ، تترابط اتتوافف لحمة مستمدة تميز شخصية الكاتب اللاشعورية ، واستمرار الشبكات الترابطية يوحى بدوام الصراعات الباطنية المندمجة ببنية الكاتب العقلية(٤) .

٣ — تبين هذه الطريقة أن الصور فى الشعر هى التى تقوم مقام الدليل

---

(١) انظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٥٢/٥٣ ، والمرجع السابق ٨٩/٩٠ .

(٢) الضمير يرجع إلى الصدع النفسى الوجودى ، وهذا النص منقول عن النقد البليوى الحديث بين لبنان وأوربا ص ٩٠ .

(٣) انظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٥٣ - ٥٧ .

(٤) هذه الحالة الدرامية الباطنية الدائمة التى يمكن التعرف عليها هى ما أسماه مورون أسطورة الكاتب الشخصية .

المحرض على تداعى الأفكار، وتسمح بالكشف عن الأسطورة الشخصية ، ونظيرها فى العالم الروائى الشخصيات ، فكل شخصية على جانب من الأهمية تمثل وجهاً من وجوه التغير يخص صورة أسطورية عميقة .

٤ — تفصح هذه الطريقة عن أنه ليس المقصود دراسة الشخصية لذاتها ، بل حالتها فى الشكل الكامل الخاص بالأثر فى معماريته .

٥ - تشير هذه الطريقة إلى أن تنضيد الآثار المسرحية يسمح باستنباط النقد النفسى لجنس أدبى ، وعلى هـذا النحو ، جرب شارل مورون النقد النفسى للجنس الهزلى لكتاب مختلفين، واستطاع أن يستنبط ملامح الأساطير الجماعية التى تتجاوز الأساطير الشخصية بكل كاتب ، حيث رأى إلى جانب المجال المأساوى الأوديبى - الذى اكتشفه فرويد - ضحكة أوديبية ممكنة ، بعد أن يأخذ الابن فيها ثأره من أبيه ، ومن ثم قرر أن هذه ترسيمة تقليدية تخص كثيراً من الهزليات .

٦ تشير هذه الطريقة إلى أن النقد النفسى للجنس الأدبى يمنع الخلط بين مايخص الكاتب شخصياً - أسطورته الشخصية التى يعكسها الأثرجزئياً - والترسيمة التقليدية التى ربما تنجم عن لاشعور جماعى أو عن ضغوط اجتماعية .

ونحن بعد ذلك نقول فى نقد طريقة شارل مورون[1] :

١ — إنه قـد أعطانا الشبكات الترابطية على أنها أحداث موضوعية ، وهذا نوع من الخداع .

٢ — هذه الطريقة لاتتميز كثيراً من الناحية العملية عن طريقة فرويد فى المقارنة بين النصوص ، ولا فى كون النص تعبيراً عن لاشعور الكاتب .

---

(١) راجع النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٥٣ - ٥٧ .

٣ — هذه الطريقة تجعل الناقد يدرس النصوص التى يختارها للتراكيب كوثائق .

٤ — هذه الطريقة تبدو على خطأ لإقلالها من شأن التاريخ ، وخصوصا عند دراسة بنية درامية مشتركة بين عدة كتاب .

٥ — هل يمكن فعلا أن نضع حداً فاصلا بين مايخص الأسطورة الشخصية ، ومايخص الترسيمة التقليديه الناجمة عن لاشعور جماعى ؟

٦ — هل يمكن أن نضع شخصيات زواية على صعيد واحد مع الاستعارات الشخصية التى تخص الشاعر ؟

الفصل الثاني

الاتجاه الاجتماعي في تحليل النصوص الأدبية

١ – فيكو ونظرية الدورة التاريخية :

يتعلق أغلب هذا الاتجاه بالفنون النثرية وأدبها الواقعي بمراحله المختلفة وقضية النقد فيه هي التحليل الاجتماعي للأدب ، أو بعبارة أدق هي دراسة الصلات الحقيقية الواقعية(١) بين الأدب والمجتمع ، والروابط التي تربط الظاهرة الأدبية بكافة مكونات البناء الاجتماعي والثقافي الأخرى(٢) .

ولعل أول محاولات هذا الاتجاه في النقد الأوربي كانت على يد القاضي الإيطالي (جامبا تستافيكو) الذي عاش في الفترة مابين (١٦٦٨ - ١٧٤٤) حيث قدم كتابه الشهير (العلم الجديد) عام ١٧٢٥ متضمنا(٣) - كما هو مشهور بين الباحثين في علم الاجتماع الأدبي - نظريته التي أسماها نظرية الدورة التاريخية ، وأذكر الآن ما يخصني من نتائجها التي ذكروها(٤) .

---

(١) لأن حديث هذا الاتجاه سيشمل مراحل الآداب الواقعية الأوربية حتى وقتنا الراهن .

(٢) انظر في علم الاجتماع الأدبي ٥ - د/ السعيد الورقي ، د/ محمد كسبر - دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠ .

(٣) انظر مقال د/ صبري حافظ (الأدب والمجتمع) - مجلة فصول - ينـاير ١٩٨١ ، وراجع كتاب البنيوية وعلم الإشارة - ترجمة مجيد الماشطة ٩ - ١٢ هذا ، وقد ذكرنا في التمهيد للنقد الغربي نصاً من هذا الكتاب حول تحليل ملحمتي الشاعر اليوناني هوميروس « الالياذة ، والاوديسا » يربط بين هـذا الأديب والواقع الاجتماعي لأمته .

(٤) انظر المرجعين السابقين في الموضعين المذكورين .

١ ـ لكل حضارة دورتها الحيانية الكاملة .

٢ ـ لكل حضارة أجناسها الأدبية الملائمة لها .

٣ ـ هناك تناظر بين عالم العمل الأدبي وأنساق الواقع الاجتماعى باعتبار أن الأعمال الأدبية تلائم المواقف الحضارية للأمم .

٤ ـ إذا كانت الأساطير هى النتاج الأدبى الأول للانسان فى المجتمع البدائى فمعنى هذا أنها تمثل شكل العالم الذى يدركه عقل الإنسان فى هذا العصر كما تمثل معرفته وفلسفته أيضا .

٥ ـ يرى فيكو أن الإنسان يخلق الأساطير ، ويخلق أيضا الأنظمة الاجتماعية ، ويخلق نفسه أيضا .

٦ ـ يرى فيكو أن الإنسان لا يخلق المجتمعات والأنظمة طبقا لتصوراته الذهنية فقط ، بل إنهما يخلقانه أيضا .

٧ ـ ينص فيكو على ضرورة وجود لغة ذهنية فى طبيعة الأنظمة البشرية مشتركة عند جميع الأمم تدرك جوهر الأشياء الموجودة فى الحياة الاجتماعية البشرية على نحو متماثل ، وتعبر عنها بتكيفات متعددة تعـــدد الجوانب فى هذه الأشياء .

على أن أعظم ما ذكره الباحثون بعد ذلك أن هذه الأفكار كانت الركيزة الأولى التى بنيت عليها فكرة « البنيوية »(١) ، فالبنيوية ـ كما حددها بياجيه ضمن حديثه عن اللغة باعتبارها بنية ـ تشمل الأفكار الرئيسية التالية(٢) .

---

(١) لأنها حددت طريقة حياة الكائنات وظواهرها الاجتماعية بما فيها البشر ولغاتهم ، ومن هنا راج القول بين الباحثين: « لكى تكون إنساناً عليك أن تكون بنيويا » راجع البنيوية وعلم الاشارة ١٢ .

(٢) انظر البنيوية وعلم الاشارة ١٣/١٤ .

(أ) فكرة الكلية (ب) فكرة التحول

(ح) فكرة الانتظام الذاتى .

تعنى الكلية : التماسك الداخلى ، إذ يكون انتظام الكيانات كاملا بنفسه ، وليس مجرد تجميع لما يمكن أن تكون عناصر مستقلة بدونه ، وتترابط الأجزاء المكونة لكيانٍ ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والأجزاء المكونة له ، وتضفى هذه القوانين على الأجزاء المكونة للبنية خواصاً عامة أكبر من الخواص الموجودة فى كل جزء بمفرده خارج الكيان، بهذا يختلف البناء كليا عن التجميع ، إذ ليس لأجزائه المكونة له خارج البنية ذلك الوجود المستقل فعلاً الذى تتصف به داخلها .

والبنية ليست جامدة : فالقوانين التى تتحكم بها لا تقوم ببنائها فقط ، بل تجعلها بنائية أيضا ، بمعنى أن على البنية أن تكون قادرة على العمليات التحويلية التى تهضم من خلالها المادة الجديدة باستمرار ، فاللغة بوصفها بنية إنسانية مهمتهاقادرة على تحويل جمل أساسية متنوعة إلى أوسع تشكيلة من التفوهات الجديدة فى الوقت الذى تحتفظ فيه اللغة بهذه الجمل فى بنيتها الخاصة .

أخيراً ، للبنيـــة انتظام ذاتى : بمعنى أنها لا تحتاج إلى ماهو خارجها لتكسب عملياتها التحويلية صبغة مشروعة ، وتقوم التحويلات بالمحافظة على القوانين الذاتية التى تجرى هذه التحويلات وتأمينها ، وبغلق النظام لكى لا تتحكم به أنظمة أخرى ، فاللغة فى ضوء المثل السابق لا تقوم بتكوين كلماتها بالإشارة إلى نماذج من الواقع ، بل على أساس قوانينها الداخلية المكتفية ذاتياً ، فكلمة (كلب) موجودة فى بنية اللغة الإنجليزية ، والعربية دون الاستناد إلى الوجود الحقيقى لكائن ينبح ذى أربعة أرجل ، وينبع سلوك الكلمة من حالتها البنيوية المتأصلة بصفتها اسما أكثر من حالتها الإشارية الفعلية إلى حيوان ما ، بهذا المعنى تكون البنى مغلقة على نحو متميز .

هيجل ونظرية الأنماط الثلاثة فى الفن :

مضت فكرة فيكو دون أن يلتفت إليها أحد فيتابع نموها حتى جاء الفيلسوف الألمانى هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) فدرس الفن داخل نظرية الدورة التاريخية التى أوضحها فيكو مبتكراً نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التى فسر بها تطور الفن وتاريخه عبر الحضارات الإنسانية فى دراسة مقارنة بينهما متبعاً ما يسميه الفلاسفة المنهج المثالى ، ولا بد قبل الحديث عن نظريته فى تاريخ الفن أن نقدم لها بما يلى :

١ - يؤمن الفيلسوف هيجل بأن هناك إنسانا إلهيا له وجود ذاتى سماه « الروح[١] » أو « العقل المطلق[٢] » أو « الفكرة[٣] » أو « المضمون » أو « الوعى الروحى[٤] » ، كما يؤمن بأن هناك إنسانا بشريا له وجود مادى ، حيث هو عنصر من عناصر الطبيعة ، وهو فى ذات الوقت المظهر الحسى الذى تتجلى فيه الفكرة أو الروح .. وليس هو فقط الذى يعتبر مظهراً من مظاهر تشكلات الروح أو الفكرة .. ، بل إن كل ما فى الوجود من مظاهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية مثله فى هذا الأمر .

---

(١) راجع النظريات الجمالية ص ١٠٤ - تأليف أ . نوكس/ ترجمة د / محمد شفيق شيا - منشورات بحسون الثقافية - بيروت ط ١٩٨٥/١ .

(٢) رفع هيجل العقل إلى مرتبة عالية بالغة السمو ، مكنته من معرفة كل الواقع معرفة شاملة ومناسبة ، واقع يتقدم باطراد، ولذلك وصفه بالمطلق ، والله ،والروح إلا أننا نلحظ أيضا أنه يتناقض مع نفسه عندما يرى أن هذا العقل المطلق يجرى إدراكه بواسطة العقل البشرى ، كما سننقل عن الدكتورة أميرة بعد قليل .

(٣) ص ١٠٩ النظريات الجمالية .

(٤) المرجع السابق ص ١١٠ .

وهناك علاقة بينهما أوضحتها الدكتورة أمـــيرة حلمى مطر فى قولها : « للإنسان وجود مادى ، شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة ، ولكن له وجود آخر ، وجود لذاته يتضح حين يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله ، وهو بهذا الوصف روح ، وهو يبلغ وجوده لذاته ووعيه بذاته بطريقين :

طريق نظرى ، لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بباطنه .

وطريق عملى(١) ، لأنه يعرف نفسه بالنظر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية(٢) .

ولذلك يرى هيجل أن الفن يكفى حاجة الإنسان إلى الوعى بعالمه الداخلى وعالمه الخارجى على السواء بواسطة تلك الموضوعات التى تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالها ، ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكبرى بالنسبة للإنسان(٣) .

٢ - يؤمن الفيلسوف هيجل بأن هناك قانوناً عاماً يحكم تشكلات الروح هو ما سماه بالجدل ، وقوام هذا الجدل حركة أو صيرورة مستمرة(٤) .

---

(١) يضرب هيجل هنا مثلا ، فيذكر أن الطفل يقذف الأحجار فى النهر ، ثم يقف متلذذاً بالدوائر التى ترتسم على صفحة الماء رائياً فيها شيئا يستطيع أن يتأمل فيه ما خلقه هو بذاته ، وبتطبيق هذا المثال على الفن يصبح الفن شكلا من أشكال إنتاج الإنسان لذاته فى العالم الخارجى - انظر محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى للدكتور على عبد المعطى ص ٦٦ نقلا عن مقال أونسيانيكوف (الجمال عند هيجل) ترجمة يوسف الحلاق .

(٢) راجع فلسفة الجمال ص ١١٤ - د/ أميرة حلمى مطر - دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٤ .

(٣) المرجع السابق ص ١١٥ .　　(٤) المرجع السابق ص ١١٣ .

٣ - للروح أو العقل المطلق أو الفكرة .... إلخ مظاهر ثلاثة تعبر عنها هى : الدين ، والفلسفة ، والفن ، فمهمة هذه الثلاثة محصورة فى التعبير عن الفكرة أو .... إلخ ، ومن هنا كان تعريف هيجل للفن بأنه : « الانكشاف المحسوس للفكرة »(١) أو هو « التعبير الحسى عن مضمون مثالى »(٢) ، بمعنى أن مضمون الفن هو الفكرة(٣) ، أما شكل عرضها فيكون فى أشكال الحس أو صور المخيلة(٤) .

والفكرة وحـــدها هى التى يمكنها أن تولد الشكل الحسى الصحيح المناسب لها . ومن اتفاق الفكرة والشكل يتولد المثل الأعلى للجمال(٥) ، يقول هيجل : « المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل ولكن ينبغى أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال »(٦) فالفكرة إذا تشكلت تشكلا دالا على تصورها العقلى تحولت إلى مثال .

نظرية الأنماط الثلاثة(٧) :

يقدم هيجل تفسيراً لتاريخ الفن على أساس من فلسفته فى تحقق الفكرة مقارناً ذلك بتاريخ الحضارات تحت عنوان « نظرية الأنماط الثلاثة » فيبين أنه :

---

(١) النظريات الجمالية ص ١٠٩ .
(٢) المرجع السابق ص ١٠٧ .
(٣) علينا أن نتذكر دائما أن الفكرة عند هيجل هى العقل الشامل اللامحدود ، وفى نفس الوقت الفردى المحدد .
(٤) النظريات الجمالية ص ١٠٧ .
(٥) فلسفة الجمال ص ١١٦ .
(٦) الموضع السابق .
(٧) راجع فى هـــذه الأنماط النظريات الجمالية ص ١٠٩ - ١٢٩ ، وفلسفة الجمال ص ١١٨ — ١٣٠ .

١ - في النمط الرمزي أو المرحلة الرمزية : يكون فن العمارة أعلى أشكال الفن .

يبين هيجل أن الفن الرمزي يتوازى مع بدء مرحلة الإنسان في تحوله إلى الوعي الذاتي الروحي وبدء تميزه من الطبيعة ، في هذا الفن تبدو الفكرة غامضة مشوشة وغير محددة ، هي لم تستطع إخضاع المادة ، هناك قصور في الفكرة ، قصور في المضمون ، الأمر الذي ينتج بالتالي قصوراً في الشكل ، ويوجد تعارضاً بين الموضوع الفكري والشكل الخارجي ، ويتميز المضمون الفكري بصفات الإبهام والإلغاز ، ويسوده الطابع السحري المتلىء بالأسرار ، فإذا تناولنا الأعمال الفنية التي تحمل سمات هذا النمط فإننا نجدها تتميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجي فيها لا يقتصر على أداء المعنى المطابق له ، فقد تعني صورة الليث مثلا الحيوان نفسه ، ولكنها قد تعني معنى رمزياً حين يقصد به الرمز إلى القوة ، ولكن الرمز يظل مع ذلك منطوياً على كثير من الغموض والإبهام ، لذلك يمكن أن نرمز للقوة برمز آخر حين نستخدم صورة الثور أو القرنين ، كما أنه يمكن أن نرمز بالليث لشيء آخر غير القوة كالعظمة مثلا ، وكل هذا الإبهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفني على وظيفة الرمز لا يجعل لهذا العمل الفني كياناً فنياً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجي علاقة مصطنعة أو علاقة اتفاقية فالرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة ، أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفي .

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل والمضمون يتكشف لهيجل صراع في النمط الرمزي ، ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزي ، فثمة مرحلة لا تكون الأعمال الفنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ، ويكون الصراع بين المضمون الفكري والشكل الخارجي موجوداً ، ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية ، ويمثل الفن

الهندى القديم هذه المرحلة ، ذلك لأنه يلجأ إلى تضخيم أقل الأشياء الطبيعيه ، وينتهى إلى اللا تناسب الناتج عن تصور وحدة وجود إلهية تتجسد فى بقرة أو فى قرد أو فى فرد أو شخص من أفراد طبقة البراهمة ، كذلك يمثل الفن المصرى القديم هذه المرحلة على أحسن وجه .

أما أعلى أشكال الفن الرمزى وأكثره تميزاً فهو فن العمارة الذى يبلغ فيه النمط الرمزى مرحلته الثانية (مرحلة الرمزية الواعية) ، وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزى تاريخياً ، ولكن فى إطار تطور النمط الرمزى من المرحلة اللاواعية إلى مرحلة الرمزية الواعية ، فالعمارة هى الفن المعبر عن خصائص هذا النمط ، إذ تجمل مهمتها تشكيل الطبيعة الخارجية تشكيلا يناسب المضمون الفكرى ، وتمهد الطريق لتحقق الألوهية فى المكان بالصراع مع الطبيعة الخارجية ، إنها تعد المكان ليناسب وجود الروح ، وتحفل الآثار المعمارية فى مصر القديمة بالرموز حين ترمز المعابد والمسلات لقوى الطبيعة المقدسة ، وتقوم الأهرامات بالمحافظة على فردية أرواح الموتى فتكون أول خطوة نحو إدراك الروح الفردانية وخلودها ، ولكن تظل الأهرامات مع ذلك غلافاً جامداً ، ورمزاً خارجياً ، ومصطنعاً غريباً عن الروح الساكنة بجوفه ، فقد كانت الفكرة والشكل منفصلين ، والعلاقة بينهما غامضة ، إذ لم يكن بمقدور المثال أن يتحقق كروح فى مادة العمارة ونسيجها ، فنسيج العمارة هو الأكثر مادة بين كل الفنون ، وتبعاً لذلك فهو يخضع لقوانين الميكانيكا ، لم تكن أشكال العمارة لتتناسب مع الفكرة ، لقد كانت أشكالا لطبيعة جامدة انتظمت بواسطة قوانين التناسق .

٢ — فى النمط الكلاسيكى أو المرحله الكلاسيكية يكون أعلى أشكال الفن : فن النحت :

يظهر النمط الكلاسيكى للفن حين تصل الروح فى تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة ، وتسمو عن التجسدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنسانى مظهراً لها ، وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية .

ويتوحد فى هذه المرحلة المعنى والمبنى ، الفكرة وتجسدها المحسوس ، وفن النحت هو أقدر الفنون تعبيراً عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكى ذلك لأنه أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفعالات الإنسانية ، ولذلك كانت أعمال النحت اليونانى أقرب إلى التعبير عن المبدأ الكلى ، إن النحت ينتقى الشكل الإنسانى من العيوب التى علقت به أثناء المرحلة الحسية (الطبيعية)(١) ويحرره من الأعراض الظاهرية الكثيرة ، لكن الروح لايستطيع أن يتبدى للعين إلا من خلال حضوره المادى(٢) .

وقد تم هذا الوعى فى فترة الحضارة اليونانية القديمة حين أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء ، ويقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية ، فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن ، وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق ، وكان هذا خاصة مميزة للإيمان الدينى عند اليونان ، وبذلك تحرر التراث الفنى من آثار الغرابة والغموض والقبح ، وتحقق المثل الأعلى للجمال فى الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية .

فى النحت يبلغ الكلاسيكى ذروته وكماله ، كانت العمارة مرحلة تنقية

---

(١) لأنه تحول إلى الألوهية .

(٢) لأنه - كما قلنا - حتى وإن كان إلها ، فإن إدراكه مازال بالعقل البشرى

العالم الخارجى ، إذ جرى تقريب الطبيعة من العقل ، وختمها بخاتم الروح ، وشيد معبداً للاله ، أما الآن فقد دخل الإله نفسه المعبد بنور الفردية التى شقت طريقها إلى المادة الجامدة مانحة الأشياء نكهتها الخاصة .

فى النحت يتوهج الشكل الإنسانى بنور المضمون الروحى ، ويجرى توظيفه فى الفن الكلاسيكى لا كوجود حسى صرف ، وإنما كوجود وكشكل طبيعى يتناسب مع العقل ، وقد اتصف المثل الأعلى للجمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء الكامل ، ولكن هذا الهدوء والصفاء ظل يفتقد التعبير عن الانفعالات الباطنية ، بل إن هذا الهدوء والثبات الزائد قد جعلا آلهة اليونان تتميز بالبرود واللامبالاة ، فكانت تعبيراً عن الكلى الأبدى ، غير أن فكرة القدر والضرورة ظلت تحوم حول رءوس هذه الآلهة ، ومن هنا كان شقاؤها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للجمال الكلاسيكى وقد خضعت الآلهة والبشر على السواء لحكم القدر السارى عليها جميعاً ، والذى لا يمكن تجسيده فى شخصية فردية .

أما العمارة ، وهى الفن الرمزى بالمعنى الأتم فقــد انتقلت إلى طورها الكلاسيكى حين تحررت من قيود العمارة السائدة فى حضارات الشرق القديم فى بابل والهند ومصر ، إنها لم تعــد تستعير من الطبيعة أشكالها وإنما بدأت تخضع لخطة معينة من إبداع العقل الإنسانى ، فاتخذت أجزاؤها الشكل المناسب لأداء وظيفتها - ويلاحظ هيجل هنا أن الأعمدة فى المعابد لم تعد تتخذ شكلا نباتياً أو حيوانيا ، وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها فى رفع السقف .

٣ — فى النمط الروماطيقى أو المرحلة الرومانسية يكون أعلى أشكال الفن : الرسم ، الموسيقى ، الشعر :

لم ينجح النمط الكلاسيكى فى تقديم الروح إلا متمثلا فى وجودها الجسدى الفيزيائى ، ولذلك كان الإله الإغريقى تخالطه الأخيلة الحسية ، ويصور

فى هيئة جسمية (النحت) ، ولذلك ظهر عجز ذلك الفن عن بلوغ الكمال الروحى وعجزه عن إظهار الفكرة كفكرة ، وعن جعلها مضمونه الروحى الدائم ، هذا الفن الكلاسيكى بكل التوازن الذى حمله لم يكن بمقدوره أن يستمر كذلك ، لقد كان لزاماً على تلك الوحدة المستندة إلى خواص شكلية بدائية ، والمحدودة بعلاقات طبيعية ثابتة ، كان لزاماً عليها أن تنهار ، فكانت المرحلة الثالثة والأخيرة هى مرحلة الفن الرومانسى ، هنا ينشأ ثانية ـ كما فى الفن الرمزى ـ تناقض بين المضمون والشكل ، ولكن فى مستوى أعلى روحياً من التناقض الأول ، كان قصور الفن الرمزى ـ فى الأساس ـ قصوراً فى فكرته التى تؤلف مضمونه ، أما فى الفن الرومانسى فإن التناقض بين الفكرة وبين شكل عرضها إنما يوضح بجلاء سمو الفكرة أو الروح المطلق على الشكل الحسى ، كما أنه يشير إلى الميدان الذى يتناسب فعلا مع الفكرة حيث تستطيع أن تنشر فيه كامل حقيقتها .

لقد أتى إله الرومانسية ، وهو الإله المسيحى الذى يظهر كروح مطلق ، ومضمونه المحدد هو العقل ، ولا تبدو الوحدة بين الإلهى والإنسانى ممكنة إلا فى الروح ، فى المعرفة الروحية ، يتجاوز الروح المطلق ، اللا محدود ، الكلى المخيلة الحسية والوسط الحسى ، ويبدو أبعد من أن يسعه معبد خاضع لقانون الميكانيكا أو شكل إنسانى محدود وظاهرى .

لقد بينت الحضارة المسيحية أن الموت البشرى ليس سوى نهاية الجانب الفيزيائى للوجود الإنسانى ، وهذا الموت تتحرر به النفس من كل ما يحددها ويقيدها بالجانب الفيزيائى الأرضى ، ومن هنا فإنه قد أصبح للفن شأن آخر ، إنه يجب أن يمثل حياتنا الداخلية ، تلك التى تتحد بموضوعها كما لو أنه ذاتها ، أى يجب أن يمثل الروح ، للقلب ، المشاعر ، تلك الحياة التى تسعى بوصفها مجال الروح إلى طلب الحرية ، والتى لا تجد نفسها إلا فى عالم الروح الداخلى ، هذه الحياة الداخلية ، العالم المثالى ، هى مضمون الرومانسية ، وهى تجد

بالضرورة ما يعبر عنها فى مشاعر وأفكار ذاتية ، وفى أشكال ومظاهر من النوع نفسه ، ويحتفل عالم الروح والعقل بانتصاره على العالم المادى ، ويجعل ذلك الانتصار بادياً حتى فى العالم المادى ، وذلك من خلال الفكر الذى يطغى على الظاهر فيكاد يزول .

وتتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانطيقى فى المرحلة الدينية ، وهى تدور حول قضية الفداء المستمدة من تاريخ حياة المسيح فى مولده وموته وبعثه ، ويحاول الإنسان بقدر طاقته بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة ، ولكن تأتى المرحلة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانطيقى فتتمثل فى إيجابية الذات الإنسانية ، وتبلغ مستوى الحرية الذى يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسية هى مشاعر الشرف والحب والوفاء ، والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانة ، ولكن الشرف بمعنى التقدير للشخصية عموماً فهو عاطفة حديثة أتت بها الحضارة الحديثة ، أما الحب فيعنى فناء المحب وتضحيته لمحبوبه ، إنه الحب الذى لم يعرفه القدماء على نحو ماعرفه بترارك ودانتى فى الكوميديا الألهية ، وشكسبير فى روميو وجوليت ، أما الوفاء فهو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده ، وتقوى الصلات الاجتماعية والإنسانية فى المجتمع ، وبفضل هذه العواطف تتكون الشخصية الرومانطيقية ، وتؤدى إلى تصور المثل الأعلى للإنسان ، وهى تمثل النقلة من الذاتية التى تدور حول الباطن الدينى إلى الحياة الروحية فى العالم الدنيوى .

ومع كل هذا أيضا تتسع إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة ، وتصوير العلاقات المتباينة ،وكل ما هو إنسانى ، سواء كان أخلاقياً أولا أخلاقياً ، ويتغلغل الفن فى تفاصيل الحياة الإنسانية .

ولكن التطرف فى إبراز هذه التفاصيل إنما يمثل آخر مراحل الفن

الرومانطيقى أو مرحلته الثالثة ، إنها المرحلة التى يمكن أن تتلخص فى تحرر الشخصية واستقلالها بحيث يميل المضمون فى العمل الفنى إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضى ، فيتناول الفن فى هذه المرحلة المظاهر الجزئية، وينأى عن الموضوعات الرئيسية ، بل يعنى بوسائل التعبير إلى حد أن يأخذ فى استعراض مهارته وسيطرته على المادة التى يتعامل بها فى فنه ، وتتضخم قدرة الفنان على الخلق حتى يصبح الفن تعبيراً عن الفنان نفسه ، وعن براعته ، فينأى الفن عن تقديم الأعمال الفنية ذات المضمون السامى ، وينتقل إلى مرحلة النزوات والسخرية ، وينتهى الفن حين يطغى الفنان على الفن ويطلق العنان لخياله وتصوراته بحيث يتضاءل المضمون ، وتختفى الموضوعية وتصل الحضارة إلى مرحلة يموت الفن فيها ويتخلى عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكرى آخر .

تتجسد روح الفن الرومانسى فى الرسم والموسيقى والشعر ، ذلك لأنها الأقل مادة(١) بين سائر الفنون ، وهى توحد بين الروحى والحسى ، وبدرجة تبدو أكثر شفافية مما تجده فى العمارة والنحت .

(أ) فى الرسم : تبدو الرؤية التى لا يمكن الاستغناء عنها فى العمارة والنحت أمراً مثالياً(٢) ، لم يعد الفن الآن محكوماً بالضخامة كما فى العمارة ، أو بتمثلات ثلاثية الأبعاد كما فى النحت(٣) ، لقد استطاع الرسم الآن أن يظهر الأبعاد الثلاثة على نحو مثالى ، وبذلك فهو يحرر الفن من موضوعية الشروط

---

(١) المادة هنا تقابل الروح .

(٢) أمراً مثاليا : أى أمر فكريا خالصا .

(٣) المقصود بهذه الأبعاد أن التمثال يكون له طول وعرض وعمق ، والطول يرمز للعقل ، لأن العقل فى أعلى الرأس حيث الفكر والوعى ، والعرض يرمز للاتساع فى الطبيعة والكون ، والعمق يرمز للقلب والمشاعر .

المكانية ، ولأن الرسم مثالى ، فهو يستطيع بالتالى أن يصور مشاعر القلب الإنسانى أو يقترحها ، ويستطيع أن يصور جوانب الطبيعة ومشاهدها كلوحات ملأى بالمشاعر ، أى كنتاجات الوعى مرفوعة الروح .

(ب) لكن تمثيل الرسم للفن الرومانسى يبقى مع ذلك تمثيلا قاصراً ، وقصوره إنما يكمن فى موضوعيته، فهو لا يزال أسير المكان ، وهو لا يستطيع فى أحسن حالاته أكثر من تقديم معرفة أفضل للروح فى وسط مادى سكونى(١) ، هنا تغدو الموسيقى نقيضاً للرسم ، فهى ذاتية ، وهى لا تبدى كبير تمسك بالمكان ، إلا كصدى مثالى ، كتواصل فى العقل ، هى حرة من قيود المادة والامتداد ، وهى لا تقوم ، كنتاج فنى دائم ، إلا فى الذاكرة وعلى نحو مثالى (إذ أن النغمة تزول لحظة نفرغ من سماعها) .

فى الرسم تحولت الرؤية أمراً مثالياً ، إلا أنها بقيت لوناً أو ضوءاً يتحرك فى مساحة مادية ، أما فى الموسيقى فإن المضمون المادى يجرى نقضه ، فيزول ويتحول إلى معطى سمعى ، تدخل الموسيقى ، وقد تحررت من كل قيد ، إلى مشاعر النفس فتظهر جوهر حياتنا الداخلية ، هى خطوة متقدمة على الرسم لأنها تجسد « مثالية واضحة ومشاعر ذاتية فى مظاهر تتألف من أنغام رنانة بدل الأشكال المرئية » .

(ج) غير أن أعلى أنواع الفن الرومانسى هو الشعر ، هو أعظم انتصار يحققه الفن ، الموسيقى هى مشاعر ، إلا أنها مشاعر غامضة وغير محددة ، والشعر مشاعر كذلك ، لكنه مشاعر واضحة قوية ومتجانسة .

---

(١) يقصد بالمادى الأشياء الحسية التى تستعمل فى الرسم كالألوان ، والأوراق ويقصد بالسكون : الثبات الذى هو ضد الحركة والإثارة والتهييج وغيرها من الأمور التى تكون فى الشعر والموسيقى .

الموسيقى - بتوحيدها التام بين الوسط الحسى والمضمون الروحى - إنما تسجل تحولا من الحسية الخالصة فى الرسم إلى الروحية الخالصة . فى الشعر ، تماماً كما أن النحت بتوحيده بين الشكل والمضمون هو لحظة تحول من الرمزية إلى الرومانسية : « ينشق مجال الفكرة ... وتخرج من حدود الموسيقى، فتجد فى فن الشعر تحققها المناسب الذى كانت تبحث عنه » .

يشكل الصـــوت ، بمثاليته العارضة ، مادة الموسيقى ، هو الرنة والإحساس بها ، وهو متصل بالمشاعر، لكن الخيوط التى تشدالفن إلى الأرض (وقد غدت فى الموسيقى خيوطاً من الذهب تكاد لاترى) هذه الخيوط - القيود - لا تتكسر إلا فى الشعر .

فى الشعر يستخدم العقل الصوت لا لذاته، وإنما كيما يعبر به عن إدراكات وتصورات مثالية ، لم يعد الصوت فى الشعر مجرد مادة ، كما فى الموسيقى ، بل هو الآن ظل أو إشارة لشىء هو أكثر وأبعد من مجرد صوت ، إشارة إلى مجال الروح ، وظيفة الصوت الآن تشبه وظيفة الحرف ، فكلاهما ، المسموع والمرئى ، هما مجرد إشارتين إلى العقل ، إلى الفكرة .

الفكرة التى يجسدها الصوت الشعرى هى الآن فكرة ملموسة ، ولم تعد - كما فى الموسيقى والرسم - ، غامضة مجردة ، إلا أن مادة الشعر الحقيقية ليست الصوت ، وإنما المخيـــلة والفهم ، ولأن المخيلة جزء حتمى فى كل فن أمكننا بالتأكيد أن نجد فى كل فن بعضاً من الشعر ، غير أن ما يميز الشعر هو أن المخيلة - مع الفهم - تشكل فيه العنصر الطاغى .

الشعر - إذاً - هو الأكثر سمواً ، والأكثر حرية بين كل الفنون ، مسكن الشعر عالم الروح ، إنه ينتمى إلى حياتنا الداخلية ، حياة المشاعر والعقل عند هذه اللحظة بالذات - فى أسمى أنواع الفن ، فى الشعر - يتجاوز الفن ذاته

« هنا يهجر الفن مستوى تمثيل العقل فى صور حسية ، و يتقدم من شعر الفكرة المتخيلة إلى نثر الفكر .

وإلى هنا يعلن هيجل أن الفن قد مات مع المرحلة الثالثة من مراحل الرومانطيقية وفق نظرية الدورة التاريخية التى أنشأها فيكو ، وأنه يجب العمل على قيام فن جديد ، يقول هيجل : « فى كل الأحوال يبقى الفن ، لإمكاناته الكثيرة ، كشىء من الماضى ، أما بعد ذلك فهو يفقد حقيقته الأصيلة ومعناه ، ويغدو دونما ضرورته الأولى ومركزهُ السامى فى الواقع وليندرج بعد ذلك فى عالم أفكارنا وينتمى إليه ، إن الحاجة لقيام علم للفن تبدو اليوم أكثر إلحاحاً عما كانت عليه يوم كان الفن - كفن - يكفى وحده لتقديم الرضى الكامل والمقنع »(١) .

وإننا الآن إذ يروعنا ويفزعنا هذا النبأ غير السار لنعلن أيضا أن فلسفة هيجل للفن ليست فى الحقيقة غير مرثية للفن(٢) ، ذلك أنه قد فصل الشكل فيه عن المضمون مما تسبب فى حدوث اختلال فى ميدان البحث الجمالى ، فضلا عن أنه بهذه الفلسفة قد حول العمل الفنى إلى عمل رمزى غامض ، حتى وإن كان قد جعله يشير إلى مضمون روحى متسامى ، ومما يؤسف له أن هذه المقولة قد ظلت سارية فى مختلف الاتجاهات الأدبية والنقدية ، سواء فى ذلك الاتجاه الواقعى ، أو النيوكلاسيكى ، أو النفسى ، أو الوجودى ... إلخ .

---

(١) النظريات الجمالية ص ١٢٤ ، هذا ، ونرجو القارىء لنظرية هيجل عندنا مراجعة كتابى النظريات الجمالية (١٠٩—١٢٩) ، وفلسفة الجمال (١١٨—١٣٠) كما ذكرنا من قبل .

(٢) هذه عبارة كروتشيه فى كتابه (علم الجمال) عند حديثه عن هيجل - انظر ص ١٣١ دراسات فى علم الجمال - مجاهد عبد المنعم مجاهد - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠ .

كما نعلن أيضا أن هيجل لم يستطع رؤية الحياة عملية طبيعية تدريجية ملموسة، حيث الثقافة هي نتاج التفاعل الحي بين الإنسان وبيئته الموضوعية، ومن ثم أهمل أن الفن كشف دائم التجدد، ودائم التطور للمعاني العميقة التي تتراكم في خبراتنا، وكل ذلك بسبب اعتباره أن الفن ذو وظيفة ميتافيزيقية.

ولن نحاول أن نخوض في النقد التفصيلي لنظرية هيجل عن تاريخ الفن، وإنما نكتفي بهذه الإشارة السريعة، لأنها - كما أسلفنا - يغلب عليها الطابع الفلسفي(١)، وذلك يخرج عن دائرة بحثنا، وربما كفانا الفلاسفة ذلك، لأنه مجالهم، وقد قاموا بذلك خير مقام، وحسبنا مانقله الدكتور زكريا إبراهيم في مقدمة كتابه (دراسات في الفلسفة المعاصرة): «قال بعض مؤرخي الفلسفة في القرن العشرين: إن الفكر المعاصر هو في جوهره مجرد ثورة على هيجل»(٢)، فمهمتنا هي أن نتتبع آثارها فيما يخص حديثنا عن التحليل الاجتماعي للأدب.

الأدب صورة للمجتمع :

لئن كان هيجل قد طبق نظرية فيكو من وجهة نظر تطورية تبحث عن تاريخ الفن والأدب فإن معاصرته مادام دي ستال (١٧٦٦ - ١٨١٧) قد رأت أن تطبقها من وجهة نظر أخرى هي ربط الأدب أو الفن بواقعه الاجتماعي، وقد ساعدها على ذلك ما كان يهب على المجتمع الأوربي من عواصف التغيير العاتية من جراء الانتفاضات التحررية التي زلزلت القيم، وبدلت

---

(١) ذكر الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه (دراسات في الفلسفة المعاصرة) ١٢٥/١ أن هيجل قسم الفلسفة ثلاثة أقسام: فلسفة عقلية، وفلسفة واقعية، وميتافيزيقا، ثم قال إن ذلك يعني أن الفلسفة قد انقسمت إلى روح، وفلسفة طبيعة، ومنطق ميتافيزيقي يوحد بينهما، وهو الله أو الفكرة.

(٢) دراسات في الفلسفة المعاصرة ١٤/١

الطبقات الاجتماعية ، ومن انطلاق الثورة الصناعية وما تبع ذلك من ظهور الطبقة البرجوازية[١] كطبقة لها حقوقها وآمالها ، ومن انبثاق الثورة العلمية الهائلة ودعواتها للبحث عن الحقيقة من خلال التعامل الإنسانى مع الكون والحياة - فصاغتها صياغة موضوعيه ملائمة بإعلانها أن الأدب يجب أن يكون صورة للمجتمع ، ومن ثم افتتحت كتابها المسمى : « الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية » بقولها « سأحاول أن أشرح تأثير كل شكل من أشكال الحكومات فى الأدب ، وأن أبين الاتجاهات الخلقية التى تتولد فى الفكر الإنسانى نتيجة للعقائد الدينية ، وكيف ينمو الخيال على أثر سرعة سريان بعض الأساطير ، وأن أصور الجمال الشعرى الذى هو من وحى البيئة ، وأن أتحدث عن الدرجة المثلى المدنية التى هى أقوى دوافع الأدب ، وأقوم عوامل استكماله ، وأخيراً سأشرح كيف تسير الإنسانية قدماً فى طريق التقدم والنور كلما تقدم بها الزمن »[٢] .

وقد تجاوب مع هذه الدعوة النقاد والأدباء ، فمن النقاد هيبوليت تين (١٢٨٢٨–١٨٩٣) حيث يقول : « إن الذهن مهما يكن مبدعاً لا يبتكر شيئاً ، فإن أفكاره أفكار زمنه ، وما تحدثه عبقريته الممتازة فى هذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليل نزر ، فنحن كالموج فى النهر لكل منا حركته الصغيرة ، ولهذه الحركات أصوات ضئيلة فى التيار العظيم الذى يحملها ، ولكنا لا نسير إلا مع الآخرين ، ولا نتقدم إلا مدفوعين بهم »[٣] ، ومنهم أيضا

---

(١) الطبقة البرجوزاية : اصطلاح يطلق على الطبقة المتوسطة فى مقابل الطبقتين الأرستقراطية الحاكمة ، وطبقة البروليتاريا ، وهى طبقة العمال الكادحين .

(٢) انظر الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٥١

(٣) نقلا عن فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر للدكتور محمد زكى العشماوى ٣٤/٣٥ .

ألدوس هكسلي الذي يعتبر أن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من توائم واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب وبين ما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع فيقول : « عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة ، فإننا نقول دون شك هذه القطعة من الأدب صادقة »(١) .

أما في المجال الأدبي فقد توفر بلزاك على دراسة المجتمع دراسة منظمة شاملة تكشف عن فساد وتحلل المجتمع في ذلك الوقت ، ففي قصة الكوميديا الإنسانية يكشف بلزاك عن التناقضات التي كان يقوم عليها النظام الاجتماعي مما أدى إلى ثورات متتالية في الستينات والسبعينات من ذلك القرن ، وقد كان بلزاك يعتبر نفسه أحد العلماء ، ويقول : « إن المؤرخين في كل بلد قد نسوا أن يؤرخوا للأخلاق »(٢) .

وكان علم بلزاك يقوم على الملاحظة والوصف أكثر من التحليل العميق ، إذ كان يسعى إلى أن يشاهد الحياة ويتأملها بموضوعية كاملة مما أدى به إلى الاهتمام اهتماماً زائداً بالتفاصيل في ذاتها ولذاتها دون محاولة الربط بين المظاهر الاجتماعية المختلفة أو استكشاف ما قد تكشف عنه من قوانين ، وهذا ما يؤكد أن الأدب صورة مطابقة للواقع ليس فيها شيء من شوائب الذاتية .

الأدب انعكاس للمجتمع :

على الرغم من استجابة الدارسين لأفكار ما دام دي ستال فقد ظلت

(١) المرجع السابق ص ٢٩ .

(٢) راجع الحديث عن بلزاك ، ومنه النص المنقول في كتاب د/ رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص ١٤١

أفكار هيجل مسيطرة على الفكر الأوربي لما له من تأثير قوى فى المجال الفلسفى حيث أصبحت معظم الفلسفات الحديثة — كما أشار الدكتور زكريا إبراهيم(١) — تقيم تعارضاً بين الروح والمادة، أو بين عالم القيم وعالم الواقع، أو بين العالم المعقول والعالم المحسوس، أو بين الذات والموضوع، أو بين الفكر والعمل، ولكن سرعان ما جاء ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) فاتخذ من فكرة الثنائيات المتناقضة نفسها مجالا يقلب به وجهة نظر هيجل الفنية رأساً على عقب، أعنى قوله : (إن الفن هو الانكشاف المحسوس للفكرة) حيث رأى أن الوعى الذاتى الفردى ليس هو الذى يحدد انكشاف الفكرة فى الفن وإنما الفكرة فى الفن تنكشف للفرد من خلال الوعى الجماعى الطبقى للحياة الاجتماعية، حيث تتضارب المصالح وتتناقض، ويعيش الناس فى اتجاهات شتى، من هنا فإن النشاط الاقتصادى والصراع الطبقى فى المجتمع هما اللذان يحددان صنوف مظاهر الحياة الاجتماعية البشرية، ومنها الأدب والفن، فالفن عمل رمزى، والأدب بنية رمزية تعكس الواقع الاجتماعى المتناقض لفئات البشر فى المجتمع، ولهذا يفخر الفلاسفة الماركسيون فيقولون : « إن ماركس قلب وضع الجدل الهيجلى فجعله يسير على قدميه بعد أن كان يسير على رأسه »(٢). ومن هنا تكون اجتماعية الأدب والفن.

وعلى هذا الأساس قسم ماركس المجتمع إلى بناءين أساسيين متلازمين : بناء علوى، وبناء سفلى، ويحدد البناء السفلى الذى هو الأساس الاقتصادى صورة البناء العلوى الذى يشمل النواحى الفكرية والسياسية للمجتمع(٣)،

---

(١) انظر كتابه دراسات فى الفلسفة المعاصر ٦٣/١.

(٢) مشكلة البنية للدكتور زكريا إبراهيم ص ٢٢٢، وفى هذا الموضع أيضاً مقولة لماركس بهذا المعنى.

(٣) إيضاح ذلك أنه عندما اخترع الإنسان الزراعى المحراث أدى هذا إلى تطور =

على أن هذه النواحى الأخيرة لا تمثل أفكاراً ذاتية ، وإنما تمثل أفكار طبقـــة إنسانية لها اتجاهاتها وأحلامها وآمالها وتطلعاتها ، ويطلق عليها فى الفلسفة اسم « الأيديولوجيا » ، فالأيديولوجيا هى : مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والخلقية والفنية والثقافية جمـــلة(١) ، أو هى بالاصطلاح الفلسفى : « موضوعات ثقافية مدركة متقبلة معاشة(٢) مع ملاحظة أن هذه الموضوعات الثقافية تؤثر على الناس - وظيفيا - تأثيراً يند بطبيعته عن طائلة إدراكهم »(٣) .

= اقتصادى جديد ، حيث اكتشف الإنسان أنه يستطيع أن يزرع - بهذه الآلة الجديدة - مساحة أوسع بكثير مما كان يمكن زرعه بالآلات ، ومن ثم نشأ الاقطاع ونشأت معه أفكار وعقائد ونظم ومؤسسات جديدة ، وكذلك عندما اخترع الانسان الآلة الصناعية وأدى هذا إلى تطور اقتصادى جديد ، نشأت الرأسمالية ، وانتقلت صورة الملكية الفردية من ملكية زراعية إقطاعية إلى ملكية صناعية رأسمالية ، ونشأت أوضاع فكرية واجتماعية وسياسية واقتصادية جديدة بالمرة ، فتغيرت الطبقة ذات السيادة « فلم تعد هى طبقة الأشراف (أمراء الاقطاع) ، إنما أصبحت طبقة الرأسماليين أصحاب المصانع وأصحاب رءوس الأموال ، ولم يعد الشعب فى مجموعه فلاحين ، إنما صار عمالا صناعيين أيضا ، وتغيرت مفاهيم هؤلاء وهؤلاء ، وتغيرت نظرتهم إلى كل القـــيم التى كانت سائدة من قبل فى المجتمع الزراعى .

(١) النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ٣١٥

(٢) إشارة إلى الناحية الاقتصادية .

(٣) مشكلة البنية ص ٢٤٥ . هـــذا ويقول الدكتور زكريا إبراهيم ما نصه ص ٢٤٧ : حين قامت الطبقة البرجوازية (الصاعدة) فى مجرى القرن الثامن عشر بوضع أيديوجية إنسانية تقوم على الحرية والعقل فإنها لم تلبث أن عمدت إلى إضفاء طابع الكلية أو الشمولية عن مطالبها ، وكأنما هى أرادت أن تجند فى صفوفها (جنبا إلى جنب)- بوضعهم فى خدمتها ، وتهيئتهم للمشاركة فى أغراضها - أولئك =

ويتبع موضوع الأيديولوجيا - التى يعكسها الأدب ، وتعتبر موضوعاً رئيسياً له عند ماركس - موضوع آخر له نفس صفة الرئاسة هو موضوع الاغتراب ، ذلك أن المجتمع قد يجعل من العمل والنتاج أداة لاستغلال الإنسان للإنسان واستلابه ، وفى هذه الحالة يشعر الفرد - فى وسط فئته أو طبقته - بأنه مظلوم ، ومن ثم ينشأ مبدأ الشعور باغتراب المرء عن نفسه ، والاغتراب - وهو الاستلاب - : فقد الإنسان لمقوماته الإنسانية ، والفرد قد تفرض عليه الأحوال المادية - فى البنية الدنيا للمجتمع - أن يخضع لها خضوعاً يجعله يشعر بشىء من الظلم ، ومن هنا فإن على الأدب أن يعكس هذه الحالة فيه ، لأن من مهام الأدب تحرير الإنسان من الظلم ، وهذا التحرير ذو صبغة جماعية ، لأن الأديب لا يدعو إليه باعتبار أنه حالة فردية ، ولكن باسم الفئة أو الطبقة التى ينتمى إليها ، أى باسم المبادىء الإنسانية فى موقف جماعة معينة فى عصر من العصور ، ومن ثم يكتسب التعبير الفنى طابعاً موضوعياً(١).

= البشر الذين لن تحررهم إلا لكى تعمل على استغلالهم ، وهذا هو مغزى أسطورة روسو فى تفسير أصل التفاوت (أو اللامساواة) بين البشر ، فإن الأغنياء هم الذين يقدمون إلى الفقراء أبرع ما يمكن تصوره من حجج من أجل إقناعهم أن يعيشوا عبوديتهم كما لو كانت هى نفسها حريتهم » ويقول فى موضع آخر ص ٢٤٩ : « والواقع أن كل الشواهد قائمة على أنه ليس فى وسع المجتمعات البشرية أن تظل على قيد البقاء لو ارتفعت عنها تلك الأنسقة الخاصة من التمثلات التى أطلقنا عليها اسم الايديولوجيات » . هذا ، ويجب التنويه بأن الماركسيين ينتفعون بما توصلت إليه الدراسات النفسية فى نقدهم التقويمى للعمل الأدبى ، ذلك أن مصطلح الايديولوجية يشمل الجانب اللاشعورى أيضا لأنه علاقة متخيله ، بل إن المصطلح - كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم - ص ٢٤٦ - لا يبدو شعوريا إلا على أساس أن يكون لا شعوريا .

(١) فقد ذكر هنرى ميشونيك أن الادب هو النص الذى استأثرت به الأيديولوجية واقتادته إلى ترسيمات ثقافية خارج النصوص ، أما الكتابة فإنها =

وسأنقل الآن نص نظرية ماركس وإن كان بعيداً عن مجال الأدب والنقد فى أساسه بعد أن شرحته ومهدت له حتى يكون واضحاً ، يقول ماركس فى كتابه (مقدمة لنقد الاقتصاد السياسى) : « يدخل الناس أثناء عملية الإنتاج الاجتماعى لحياتهم المادية فى علاقات محدودة وضرورية ومستقلة عن إرادتهم ، وتتفق مع مرحلة من مراحل تطور قوى الإنتاج المادية ، وتكون جملة هذه العلاقات البناء الاقتصادى للمجتمع الأساسى الحقيق الذى ينهض عليه البناء الفوق القانونى والسياسى ، والذى تتفق معه صورة محددة من صور الوعى الاجتماعى ، ويحدد أسلوب إنتاج الحياة المادية عملية الحياة الفكرية والسياسية عموماً ، وليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم الاجتماعى . وإنما وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم، وعند مرحلة معينة من مراحل التطور تدخل قوى الإنتاج المادية فى المجتمع فى صراع مع علاقات الإنتاج القائمة ، أو مع علاقات الملكية التى خلالها كانت هذه القوى أموراً صالحة للعمل ، وتتحول هذه العلاقات من صور لتطور قوى الإنتاج لتصبح قيوداً لها ، هنا تبدأ فترة أو عصر الثورة الاجتماعية ، ومع تغير الأساس الاقتصادى يتحول أو يتغير البناء الفوقى كله بسرعة متفاوتة »(١) .

وأعود الآن مرة أخرى إلى الموضوعين الرئيسين فى الفكر الماركسى اللذين أطلق عليهما : اجتماعية الأدب لأقول : إن كلا الموضوعين أصبح موضع البحث والتطبيق فى الأدب والنقد الأوربيين، فى مجال البحث عرفوا

= معاناة لغة ، ومعاناة حياة، ومعاناة قول، وشكل، ومعنى- انظر ثبت المصطلحات فى كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ١٤١ - تأليف جان لوى كابانس - ترجمة د. فهد عكام .

(١) تاريخ علم الاجتماع د. محمد على محمد ١١٠ (ط ٣ - دار المعرفة الجامعية ١٩٨٣) .

الأدب بأنه أيديولوجية[١] ، ذلك أنه وسيلة لاتخاذ موقف بالنسبة لقيم المجتمع ، وفى مجال النقد نراهم يقولون : « ليس هناك من حقيقة عامة ، وإنما فقط أيديولوجيات محددة »[٢] .

أما فى المجال التطبيقى فعصرنا الآن هو عصر الأيديولوجيات، أوكما يقول ألتوسير : « إن المجتمعات البشرية تفرز الأيديولوجيا كما لو كانت العنصر الحيوى أو المناخ الطبيعى الذى لا غنى لها عنه من أجل القدرة على التنفس ومواصلة الحياة فى كنف التاريخ »[٣] ، ولقد سودت الثورة الستالينية فى الاتحاد السوفيتى أيديولوجيتها فى نماذج بنيوية على الطريقة التى يقول بها ماركس ، وجعلتها النسق الأدبى الشامل الذى يجب أن يقتصر عليه الخلق الأدبى ولا يتعداه ، بحجة خدمة الثورة ، وهو ما يعرف لديهم باسم الأدب الواقعى[٤] .

ويجدر التنويه بأن الفكر الأوربى المعاصر انشغل كثيراً بتطوير كلا الموضوعين الرئيسيين اللذين حددهما ماركس فى اجتماعية الأدب ، حيث اتجه سارتر ورفاقه فى المذهب الوجودى إلى تطوير موضوع الاغتراب الذى يجب الاعتراف فيه بالبعد الذاتى للفرد المتفاعل فى المجتمع فى سياق ما أسموه بفكرة « الموقف » أو « المشروع » ، كما اتجه لوكاتش ورفيقه لوسيان جولدمان فى مذهبهم نحو البنية التوليدية إلى تطوير موضوع الأيديولوجية التى يجب الاعتراف فيها بالبعد التاريخى للطبقة المتفاعلة مع ما حولها من طبقات المجتمع الكبير « العالم » فيما أسموه بالكلية الجماعية أو رؤية العالم .

---

(١) راجع كتاب نقد النقد ص ١١٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٧ .

(٣) مشكلة البنية ص ٢٤٤ .

(٤) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٧٥ .

إضافة البعد الذاتى للفكر الماركسى فى الاتجاه الوجودى :

إذا كان الوجوديون قد آمنوا بما يقول ماركس من أن اجتماعية الأدب يجب أن تعكس حالات الظلم الاجتماعى للفرد من طبقته التى تسلبه حقه ويعيش فيها يعانى حالة الاغتراب والعزلة ، باعتبار أن الكاتب بعرضه هذه التجربة الاجتماعية بمثابة من يدق ناقوس الخطر للمجتمع كى يعمل على تلافيها - أقول : إذا كان الوجوديون قد آمنوا بذلك فإنهم قد رأوا أن يعدلوا من نظرية ماركس ويضيفوا إليها اعتبار البعد الذاتى للفرد فى المجتمع بدلا من إهماله ، حيث إن هذا الفرد هو أساس الوجود فى المجتمع ، والمصدر الرئيسى للنشاط الاقتصادى فيه ، وهم فى ذلك يقولون(١) : «إذا أردنا لأنفسنا أن نصل إلى مرتبة (الوجود الأصيل) فلا بد لنا من أن نرتد إلى ذواتنا ، لكى نأخذ على عاتقنا مسئولية وجودنا ، حقا ، إن إمكانية التهرب لهى إمكانية بشرية تدخل ضمن إمكانيات ارتباط الإنسان بالوجود ، ولكنها فى الحقيقة إمكانية تقضى على شعورنا بذواتنا ، وإدراكنا لمعنى وجودنا ، فلا بد للإنسان من أن يجد نفسه مضطراً إلى مواجهة هذا الاختيار الأصلى الحاسم : إما اغتراب عن الذات ، وانحدار إلى مستوى (الشيئية) ، وتنازل عن الوجود الحقيقى الأصيل ، وإما استمساك بالذات الحقيقية ، والتزام بالحرية والمسئولية ، وتسام إلى مستوى الوجود الحقيقى الأصيل .

«إن جماعة الماركسيين يؤكدون لنا أن نابليون - بوصفه فرداً - لم يكن إلا مجرد عرض ! ، وأما ما كان ضروريا فهو الدكتاتورية العسكرية بوصفها

---

(١) راجع هذه النصوص المتتابعة فى كتاب دراسات فى الفلسفة المعاصرة ٤٠٧/١، ٤٠٨، ٤٨٦، ٤٣٤/٤٣٥، والنص الأول من خلال الحديث عن الفيلسوف مارتن هيدجر ، بينما النص الثانى من خلال الحديث عن الفيلسوف سارتر ، أما النص الثالث فهو من خلال الحديث عن الفيلسوف كارل يسبرز .

نظاماً سياسا لازما لتصفية الثورة ، ولكن من المؤكد أن نابليون هذا كان ضروريا ؛ لأن تطور الثورة لم يؤد إلى ظهور الدكتاتورية كضرورة تاريخية حتمية فحسب ، بل هو قد أوجد فى الوقت نفسه شخصية ذلك الرجل الذى كان عليه أن يضطلع بهذه المهمة ، فالصيرورة التاريخية هى التى مهدت السبيل أمام الجنرال بونابرت شخصياً للقيام على وجه السرعة بعملية تصفية الثورة ، بحيث إنه لا موضع للقول بإمكان افتراض ظهور شخصيات أخرى كان فى وسعها القيام بهذه الحركة(١) .

« فالوجود الذاتى هو بمثابة تفتح فى صميم وجود العالم ، ومن ثم فإنه يكمن أولا وقبل كل شىء فى النشاط أو الفاعلية التى يضطلع بها الإنسان ، وهذا التفتح البشرى إنما يتجلى بصفة خاصة من خلال (المواقف الحاجزة) التى تصطدم بها الذات ، كما يبدو أيضا من خلال الوعى التاريخى ، والحرية ، والتواصل بين الذوات » .

وهنا يؤكد سارتر(٢) أولا أهمية التحليل النفسى ، ولكن على شرط أن نتذكر أثناء عملية التحليل النفسى أن متناقضات السلوك مشروطة بمتناقضات موضوعية هى متناقضات الموقف نفسه ، وقد اتخذ سارتر من حياة الروائى الفرنسى فلوبير نموذجاً لعملية التحليل النفسى الوجودى وبين لنا كيف أن الطفل فلوبير قد عانى فى حياته العائلية الكثير من مظاهر الصراع التى كان قد فرضها عليه مجتمعه البورجوازى الخاص ، وكيف أن طبيعة هذه العلاقات العائلية قد تحددت فى نطاق أسرته بفعل بعض العوامل النفسية والاجتماعية الخاصة .

---

(١) لابد من الإشارة هنا إلى أن المقصود بنابليون هو الذات الجماعية لا الذات الفردية ، وهذا هو شأن حديث الوجوديين جميعاً ، بل الماركسيين أيضاً .

(٢) دراسات فى الفلسفة المعاصرة ٤٨٧/٤٨٦/١ .

ثم يؤكد سارتر ثانيا أهمية وجهة النظر الاجتماعية فى الحكم على الأفعال البشرية فنراه يقرر أن العلاقات البشرية ليست مجرد علاقات طبقية، بل هى علاقات ديالكتيكية(١) معقدة تحكمها طبيعة الإطار الحضارى لكل مجتمع ، وليست الحرية البشرية سوى مجرد تعبير عن استحالة إرجاع النظام الحضارى إلى النظام الطبيعى .

والحق أن سارتر لايريد أن يفسر الإنسان ، بل أن يفهمه ، وعملية الفهم عنده إنما تستند إلى حصيلة ثقافية ضخمة قوامها التحليل النفسى ، والدراسات الاجتماعية ، وشتى المعارف الأنثروبولوجية .

ومعنى هذا كله أن الوجودية(٢) تلتقى بالإنسان فى العالم الاجتماعى لكى تلاحقه فى نشاطه الفعال، أو على الأصح فى صميم (المشروع) الذى يقذف به نحو الممكنات الاجتماعية ابتداءاً من موقف محدد .

---

(١) ديالكتيكية : يعنى جدلية ، والجدل عند أفلاطون هو المنهج الذى يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول ، لا يستخدم شيئا حسياً ، بل ينتقل من معان إلى معان بواسطة معان . وعند أرسطو موضوعه الاستدلالات التى تقوم على مقدمات محتملة ، أى آراء متواترة أو مقبولة عند العامة . ويقال عند كانط على جميع الأقيسة الوهمية ، أما عند هيجل فالجدل هو المنهج الذى من شأنه أن يبرز تماسك المتناقضات ووحدتها ويكشف عن المبدأ الذى يقوم عليه هذا التماسك وهذه الوحدة وأما عند ماركس فالجدل هو قانون الفكر وقانون الواقع فى آن واحد ، فالعلاقة بين الإنسان والطبيعة ، وبينه وبين الآخرين فى إطار التاريخ إنما تخضع لعمليات جدلية - (ملخص عن المعجم الفلسفى ١٤٢/١٤٣ د/ مراد وهبه ط ١٩٧٩/٣ دار الثقافة الجديدة) ، وأقول بعد ذلك كله : إن المقصود بالجدلية هنا هو بيان أن هذه العلاقات متعددة التناقض .

(٢) انظر دراسات فى الفلسفة المعاصرة ٤٨٩/١ .

وهكذا يخلص سارتر إلى القول بأن السبب الرئيسي الذي يبرر قيام (الوجودية) جنباً إلى جنب مع (الماركسية) إنما هو اهتمامها بالبعد الإنساني (أو المشروع الوجودي) واتخاذها له أساساً (أو دعامة) لكل معرفة أنثروبولوجية .

ولقد كان من آثار المذهب الوجودي الذي يعتد بالذاتية أن بدأ برونتيير بتطوير قانون الصراع في المسرحيات ، وهو يقول : «إن ما نتطلبه من المسرح هو أن يرينا الإرادات وهي تسير إلى هدفها واعية بالوسائل التي تستخدمها لبلوغ هذا الهدف ، فالدراما هي تصوير إرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة أو القوى الطبيعية التي تحدها أو تقلل من شأنها . . . الدراما في الحقيقة هي أن نرى واحداً منا على المسرح يكافح ضد القدرية ، ضد القانون الاجتماعي ، ضد أحد الناس المحيطين به ، ضد نفسه لو اقتضى الأمر ، ضد أطماع وأحقاد وسوء ظن ومصالح من يحيطون به»(١) .

كما كان من آثار ذلك أيضاً أن بدأت التجارب الشخصية تدخل بقوة ميدان الأدب ، حتى إن ت . س . اليوت ابتكر فكرة المعادل الموضوعي في الفن من أجل أن يحد من انغماسه في الشخصية والذاتية فتتعذر بذلك الرؤية الكلية الشاملة التي تصور عمق ظاهرة الاغتراب في المجتمع ، وكان يقول في هذا الصـــدد : «إن الشخصيات في مسرحياته إنما تمثل بوجه ما عملا أو صراعاً في روح الشاعر لبلوغ الانسجام دون أن تتخذ ذلك شكلا واضحا»(٢) .

ومعنى هذا كله أن الأدب أصبح مرآة للمجتمع يظهر في موضوعه ألوان الاغتراب الكامنة فيه -عملا رمزياً- في ظل نقد جديد يوافق عليه ويؤيده .

---

(١) راجع نظرية الدراما ص ١٤٨ .
(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ١/١٥٨ ، ١٥٩ .

إضافة البعد التاريخى للفكر الماركسى فى الاتجاه البنيوى التوليدى :

الأدب إشكالية أيديولوجية أو بنية الأدب ذات طابع إشكالى :

دار الزمان دورته ، وأخذ ماركس حظه من النجاح ، واستطاع - كما قدمنا - أن يعدل الفكر الهيجلى(١) ، ولكن الفلاسفة الذين تتلمذوا على أفكاره بدأوا يشعرون أن هذا الفكر أيضا يحتاج إلى تعديل وكانت الخطوة الكبيرة فى هذا التعديل على يد الفيلسوف الماركسى لويس ألتوسير الذى صور الدكتور زكريا إبراهيم - رحمه الله - تعديله هذا فى ثوب درامى رائع سنذكره الآن ، لكن قبل أن نذكره نتحدث عن جوهره ، وهو ذلك المصطلح الفلسفى الجديد - أعنى الإشكالية - الذى استعاره ألتوسير من حقل الفلسفة وأدخله الأدب ، فمفهوم هذا الاصطلاح يعنى أحد معنيين متقاربين من حيث مجالنا الأدبى لا من حيث المجال الفلسفى ، والمعنيان هما : الوحدة الباطنية لأى تفكير ، والماهية الدفينة لأية مجموعة أيديولوجية من النصوص(٢) ، أى أن النص الأدبى - عند ألتوسير - أصبح من الحتم أن يدخل ضمن إطار النصوص والمقولات المصاحبة له فى عصره ، ومن هنا فإن عليه أن يشير إلى بنية انعكاس مركب ومعقد للواقع الاجتماعى ، تسعى جاهدة فى سبيل الكشف عن المستويات النوعية المختلفة للمجتمع البشرى ، وبالتالى للممارسة البشرية(٣) ، وهذا ما كشف عنه بوضوح حديث كل من جورج لوكاتش ، ولوسيان جولدمان فيما بعد ، فيما طرحاه من أفكار لعلم اجتماع الأدب .

---

(١) تذكر أنه كان قد زعم أنه سيقلبه رأسا على عقب .

(٢) انظر كتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البنية ص ٢٢٠ .

(٣) الواقع الاجتماعى مؤلف من مجموعة الممارسات ، ممارسة اقتصادية ، ممارسة سياسية ، ممارسة أدبية . . . الخ . وكل ممارسة من هذه الممارسات تتم داخل منظومة =

وقصة التعديل من أولها من وحى مقالة د. زكريا إبراهيم - رحمه الله - عن البنيوية الماركسية فى كتابة القيم (مشكلة البنية)(١) أن لويس ألتوسير أحد التلاميذ النجباء المخلصين للمذهب الماركسى أراد أن يدعم هذا الفكر بالنظرية الابستمولوجية (المعرفية) التى كان يفتقر إليها خصوصا فى محيط الفكر الفرنسى الذى بدأ يتعرف عليه ، فراح يدرس الفلسفة دراسة نقدية (على نحو ما فعل ماركس بالنسبة للاقتصاد السياسى) ولم يجد بداً من أن يتوسع فى حديثه فيدرس الأشياء ذاتها ، ومن هنا فقد انصرف إلى دراسة الواقع، ولكنه سرعان ما اكتشف أن عدوه اللدود هو الذى يحاول تدعيمه وتأسيسه على أسس علمية ، أعنى فكرة الأيديولوجيا ، ذلك أنها ليس فقط هددت وعيه أثناء دراسته للأشياء الوضعية ، ولكنها حاصرت العلوم نفسها من كل صوب عليه ، وعلى أمثاله من العلماء ، بل وأشاعت الغموض والاضطراب فى صميم السمات الواقية للظواهر - على حد تعبير الدكتور زكريا إبراهيم ، ومن هنا فقد وجد ألتوسير لزاماً عليه أن يعهد إلى الفلسفة بمهمة التصدى أو المواجهة النقدية لذلك الوهم الأيديولوجى ، جاعلا منها - أى من

= كلية هى الكل البنيوى، أو الكل الاجتماعى ، وذلك الكل هو الوحدة المعقدة لكافة الممارسات القائمة بالفعل فى كنف مجتمع واحد بعينه (يجب ملاحظة أن هذا الكل يختلف باختــلاف المستوى التاريخى الخاص به أيضا) ، ونحن حين ندرس الممارسة الأدبية لابد أن ندرك أن لها علاقتان : علاقة نوعية تجمع بينها وبين باقى الممارسات الأخرى ، وعلاقة جزئيــة بينها وبين الكل الاجتماعى ، والذى يجب الإشارة إليه فى كل دراسة الممارسات هو بنية الممارسات أو بنية الكل الاجتماعى ، وسيأتى مزيد من الايضاح فى الحديث عن فهم الأدب الاجتماعى ونقده فى ظل علم اجتماع الأدب .

(١) انظر هذا المرجع ٢١٤ .

الفلسفة - مجرد وعى خالص بسيط بالعلم، وكأنما هى قد أصبحت بتمامها مجرد سلاح نقدى ليس له من دور سوى القضاء على ذلك العدو الخارجى - الأيديولوجيا - ولا شك أن من شأن مثل هذه المهمة أن تضع نهاية للفلسفة نفسها ، ما دامت تحيل كل كيانها ، وكل موضوعها إلى كيان العلم وموضوعه(١) .

ولقد كان من أكبر نتائج هذه المعركة بالنسبة لألتوسير أنه استطاع أن يزيح الطبقات الكثيفة من الأوهام التى كانت تقف حجر عثرة أمامه فى سبيل الوصول إلى « الواقع » بغية الالتقاء - فى خاتمة المطاف - بأرض الموطن البشرى الأصلى ، ألا وهو التاريخ مهد الواقع العينى ، ومصدر العلم الحقيقى - كما قال الدكتور زكريا إبراهيم نقلا عنه .

وبذلك رجع الفكر الفلسفى إلى الاقتراب من بداية حديث البنيوية الذى قدمه فيكو ، أو بعبارة أدق ، بدأ حديث الهيجلية الجديدة - كما يقول النقاد(٢) - فى تعديل بنيوية ماركس وتحويلها إلى بنيوية توليدية جديدة ، بإضافة هذا البعد التاريخى الذى يسمح بتوليد إبداع أدبى متجدد تجدد المجتمعات وصراعها الطبقى .

وهنا لابد أن نقول بوجود بنيويتين : بنيوية تتحدث عن اتحاد الوجود بجميع كائناته بما فيها الإنسان ، ويعرض الفنان أو الأديب رؤية ذاته الجماعية للعالم من خلال الحقائق الطبيعية التى يتفاعل معها ، وهذه البنيوية - كما ذكر فيكو -

---

(١) هذا إشارة إلى ما تدعيه الماركسية من تعلق الأيديولوجيا — كفكرة فلسفية - بالعلم .

(٢) انظر مطلع مقال د/ جابر عصفور (قراءة فى لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية) مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثانى - يناير ١٩٨١ .

تجعل النص الأدبى نصا ميتا فيزيقيا سامياً ، بمعنى أنهما لا تفرق بين الفن والفلسفة، فالأدب قمة المعرفة الكونية، أو قل هو الواقع المطلق، والحقيقة الإنسانية الصحيحة عن هذا العالم، وبنيوية توليدية تتحدث عن صراع الطبقة فى المجتمع الكبير «العالم» مع قرائنها من الطبقات الأخرى فيه، فى ظل أيديولوجية ثابتة لها، والنص الأدبى فى هذه البنية يحوى دلالة واقعية خاصة، أو قل معرفة اجتماعية معينة يجب دراستها وتحليلها بمنظور اجتماعى.

وحديث هذه البنيوية الأخيرة هو حديث هذا الاتجاه الاجتماعى، أما حديث البنيوية الأولى فهو حديث الفصل الثالث (الاتجاه اللغوى) القادم بإذن الله .

علم اجتماع الأدب :

منهج هذا العلم منهج شامل يدرس أبعاد التجربة الأدبية وقضاياها باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية فى المجتمع ومحورها(١)، وفارس هذا العلم ورائده فى الثقافة المعاصرة هو الفيلسوف المجرى اوكاتش(٢) (١٨٨٥-١٩٧١) حيث بلورت كتاباته التى يتعذر حصرها ركائز هذا العلم ، ومن هذه الكتابات

---

(١) انظر مقال د/ صبرى حافظ ص ٦٦ (الأدب والمجتمع - مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى) مجلة فصول - المجلد الأول يناير ١٩٨١ .

(٢) ذكر الدكتور صبرى حافظ فى مقاله المشار إليه ص ٦٧ أن الكثيرين يعتبرون هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب نظراً لحديثه عن دور العناصر الثلاثة الشهيرة (البيئــة ، والجنس ، والعصر) فى الأدب ، وذكر رينيه ويلك أيضاً أن تين تحدث عن فكرة الأنماط الأدبية (مفاهيم نقدية ص ١٩٩) ، لكن هذا لا يتعارض مع ما نقول لأننا نتحدث عن الثقافة المعاصرة .

(نظرية الرواية ١٩١٦) ، (الرواية التاريخية ١٩٣٦) ، (إسهامات فى علم الجمال ١٩٥٤) ، (مشكلات المذهب الواقعى ١٩٥٥) ، وقد سار على نهجه وطريقته فى محاولة تنميتها كثيرون ، من أشهرهم لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) ، ومن مؤلفاته فى مجال هذا العلم (نحو علم اجتماع للرواية ١٩٦٥) .

وقد ذكر أحد الباحثين الأوروبيين(١) أن لوكاتش يرتد بشكل حتمى إلى خط من الفكر تمثله أسماء : أرسطو - فيكو - هيجل - ماركس ، وأنا - وإن كنت أتفق معه فى ثلاثة الأسماء الأخيرة من خلال هذا البحث - أضم إليها كثيراً من أعلام علم الاجتماع .

وسوف يحاول بحثنا الآن إلقاء الضوء على البذور الأولية لهذا العلم البالغ الحداثة متمثلة فى جهود جورج لوكاتش ورفيقه لوسيان جولدمان ، لكن بعد أن يذكر بعض أفكار علماء الاجتماع التى ساهمت - فيما نعتقد، وكما سيتضح من خلالها - فى رعاية بذور هذا العلم حتى يثبت صحة الدعوى التى ندعيها . أما عن أرسطو فلا جدال حول تأثيره فى أفكار لوكاتش رائد هذا العلم ورفيقه ، فضلا عن الأوربيين جميعا .

أولا : أفكار علماء الاجتماع التى انتفع بها علم اجتماع الأدب(٢) :

(ا) أرجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) :

١ - أول من قدم بوضوح تام نسقا من التحليل المتعلق بالعلم الجديد الذى تحدث عنه فيكو(٣) .

---

(١) هو جورج ليشتهايم ، وبحثه بعنوان (الانعكاس الجمالى عند لوكاتش) وقد كتبه ١٩٧٦ ، وترجمه ضمن كتابه (دراسات فى علم الجمال - مجاهد عبد المنعم مجاهد - فانظره فيه ١٦٧ — ١٨١) .

(٢) انتفع بهذه الافكار أيضاً أصحاب الاتجاه اللغوى ، وسيتضح ذلك فى الفصل الثالث إن شاء الله .

(٣) التفسير فى العلوم الاجتماعية ، دراسة فى فلسفة العلم ص ١١٧

٢ - أول من قسم موضوعات علم الاجتماع(١) إلى التوازن (الاستقرار الاجتماعى) والتطور (الديناميكا الاجتماعية)، ويعرف الآن هذان القسمان باسم البناء الاجتماعى والتغير الاجتماعى.

٣ - اعتبر كونت التاريخ منهجاً رابعاً للبحث فى علم الاجتماع إلى جانب المناهج الثلاثة: الملاحظة، والتجربة، والمقارنة(٢).

(ب) هربرت سبنسر (١٨٢٠ - ١٩٠٣):

١ - الصراع فى سبيل البقاء داخل المجتمعات أو بينها يؤدى إلى خلق حالة من التوازن الاجتماعى(٣).

٢ - ساهم هربرت سبنسر بتصورية وظيفية من نوع عضوى حين عقد المقارنات أو المماثلات بين المجتمع من ناحيه، والكائن العضوى من ناحية أخرى، حيث يشبه المجتمع فى تلك المماثلة البيولوجية بالكائن العضوى من حيث البناء والوظيفة، فالمجتمع ينمو ويتطور باطراد، كما ينمو ويتطور الكائن الحى، وبالمثل، يتم تقسيم العمل فى المجتمع كما يتم توزيع الوظائف العضوية كى تعمل فى البناء العضوى(٤).

٣ - هناك عاملان أساسيان يؤثران على الظواهر الاجتماعية هما: الوسط الكونى، والتكوين الفيزيائى والأخلاقى للفرد(٥).

---

(١) تاريخ النظرية فى علم الاجتماع واتجاهاتها المعاصرة ص ١٥.
(٢) التفسير فى العلوم الاجتماعية، دراسة فى فلسفة العلم ص ١٢٣.
(٣) تاريخ النظرية فى علم الاجتماع واتجاهاتها المعاصرة ص ١٦.
(٤) التفسير فى العلوم الاجتماعية، دراسة فى فلسفة العلم ٢٧٨/٢٧٩
(٥) التفسير فى العلوم الاجتماعية، دراسة فى فلسفة العلم ص ١٤٣

(ح) اميل دوركايم (١٨٥٨ - ١٩١٧) :

١ - اعتبر دوركايم الظواهر الاجتماعية خارجة عن الفرد(١)، كما اعتبرها ذات كيان مستقل(٢)، ومن الأدلة على ذلك أنه يمكن تطبيق المنهج الاحصائى عليها(٣) .

٢ - الصراع القائم بين مطالب الروح والجسم هو انعكاس الواقعة الاجتماعية(٤) .

٣ - الأنساق المعقدة للتصنيف الاجتماعى نتاج حضارى يفتقد العقل الإنسانى القدرة على بنائها(٥) .

٤ - علم الاجتماع علم تفسيرى(٦) .

٥ - من معالم التفسير التى أبرزها اميل دوركايم : النظرة الواقعية إلى المجتمع باعتباره ظاهرة كلية، التصورات الخاصة بالتمثلات الجمعية والوعى الجمعى(٧)، منهج المقارنة(٨) ، الوسط الاجتماعى الداخلى(٩) .

٦ - من أقواله : « إن كل واحد منا يعيش حياة مزدوجة : إحداهما فردية خالصة ذات أصل نفسى، والثانية خارجة عنها باعتبارنا إمتداداً للمجتمع »(١٠)

---

(١) المرجع السابق ص ١٣٤ .

(٢) المرجع السابق ص ١٣٧

(٣) تاريخ النظرية فى علم الاجتماع واتجاهاتها المعاصرة ص ٢٦ .

(٤) التفسير فى العلوم الاجتماعية ، دراسة فى فلسفة العلم ص ١٦٠

(٥) المرجع السابق ص ١٥٩ .

(٦) المرجع السابق ص ١٥٤ .

(٧) عرفه بأنه نسق من المعتقدات والمشاعر العامة الموجودة لدى متوسط أعضاء جماعة ما .

(٨) التفسير فى العلوم الاجتماعية - دراسة فى فلسفة العلم ص ١٥٠

(٩) المرجع السابق ص ١٥٤

(١٠) المرجع السابق ص ١٦٠

وأيضا : « يجب أن نبحث عن وظيفة أى واقعة اجتماعية فى علاقتها بالغاية أو الهدف الاجتماعى »(١) .

(د) من مناهج التفسير التى ذكرها علماء الاجتماع : منهج النموذج الاستنباطى - المنهج الصفرى(٢) - منطق الموقف(٣) - منهج الأنماط(٤) - المنهج البنائى - المنهج الوظيفى - منهج الفهم الذاتى - منهج الإحصاء .

ثانيا : رائدا هذا العلم (جورج لوكاتش ، ولوسيان جولدمان) :

(ا) الحديث عن جورج لوكاتش (فكرة النمط الإنسانى) :

كان مفهوم الانعكاس السائد فى الأدب الاوربى منذ ماركس يعنى الواقعية فى المحاكاة الأدبية ، وكانت هذه الواقعية تختلف فى نوع المحاكاة على اتجاهين : اتجاه يعنى محاكاة المجتمع أو الواقع الاجتماعى بشكل معين ، وهذا الاتجاه ساد روسيا بعد مجىء الثورة الاشتراكية ، حيث سودت الثورة الستالينية(٥) فى الاتحاد السوفيتى أدباً وسمته بسمة الواقعية ، وحددت فيه أن الأديب يطالب بأمرين : أولهما : أن يصف المجتمع كما هو ، وثانيهما :

(١) المرجع السابق ص ١٤٦ .

(٢) هو منهج يقوم على تركيب النماذج بناء على افتراضنا المعقولية التامة فى جانب كل الأفراد الذين يحتويهم موقف معين ، ثم نقدر انحراف السلوك الفعلى لهؤلاء الأفراد عن سلوك النماذج باعتبار أن هـــذا السلوك إحداثيا قيمته صفر - المرجع السابق ص ١٨٢ .

(٣) قرأته عند بوبر حيث ذكر أنه يستخدم فى التفسير التاريخى أكثر مما يستخدم فى التفسير الاجتماعى والنفسى - المرجع السابق ص ١٨٢

(٤) عرفها ماكس فيبر بأنها بناء تصورى يتشكل من إيجاد التآلف بين كثيرمن الأبعاد الواقعية المتفرقة التى تنظم بمقتضى وجهة من النظر تسلم إلى تصور متسق لهذه الأبعاد - المرجع السابق ص ٢٢٨

(٥) مفاهيم نقدية ص ١٩٨

أن يصفه كما يجب أن يكون أو كما سوف يكون ، واتجاه آخر يعنى محاكاة الطبيعة ، وقد ساد هذا الاتجاه غرب أوربا ، خاصة فرنسا ، حيث ذكر رينيه ويلك أن المذهب الأدبى الذى يمكن تسميته بالواقعية هناك هو الذى يحاكى الأصول التى تقدمها الطبيعة(١) .

جاء لوكاتش فوجد أن كلا الاتجاهين متجاوز للمعنى الصحيح لمفهوم الانعكاس الموضوعى ، ذلك أنهما يحرمان الأدب من الغاية التى يقصدها وهى إيقاظ المجتمع وبعث الوعى فيه من أجل التغيير الاجتماعى إلى الأفضل كما يحرمان الأديب من إضفاء الصبغة الشخصية على أدبه ، والتى عن طريقها يملك القدرة على النفى والاختيار فى تصوير الواقع ، أما عن الاتجاه الروسى فإنه يسلك سبيل التدخل الشديد وغير المقبول فى الفن وأما عن الاتجاه الغربى فإنه يسلك سبيل الانعكاس العلمى الذى يعنى غياب الفنان عن فنه .

من هنا رأى لوكاتش أن يتحدث عن كتاب القرن التاسع عشر كنموذج للتدخل الذاتى الهادف الذى يفيد فى تحقيق كلية الإنسان وشموله فى الأدب فقال : « لم تكن الحقيقة الإنسانية تتمثل أبداً عند كبار الكتاب فى القرن التاسع عشر فى صورة الشخص المحدد بالنسبة لنفسه وللآخرين ، لقد عرفوا أن ثمة شخصية أخرى ترقد فى أعماق كل إنسان ـ كل على طريقته ـ شخصية أكبر بكثير جداً من شخصيته الجزئية الخاصة »(٢) ، كما رأى أن يتحدث عن الفرق بين الانعكاس فى المجال العلمى والانعكاس فى المجال الفنى فقال : « إن الانعكاس العلمى يقيم مبعدة بين الإنسان والواقع وهو يسلخ الصبغة الإنسانية

---

(١) المرجع السابق ص ١٨٦ . هذا ، وقد ذكر رينيه ويلك ص ١٩٤ أنه فى ألمانيا كان يكتب كل كاتب على هواه ويبحث عن الواقعية حيثما يجدها ، أما فى إيطاليا فكان كروتشيه يرى أن الواقعيه مفهوم زائف من مفاهيم البلاغية البالية .

(٢) دراسات فى علم الجمال ص ٧٩ .

عن موضوعه ، أما الانعكاس الفنى فإنه يربط التخيل الإنسانى بالواقع المشخص ، وهو يضفى الصبغة الإنسانية على موضوعه »(١) .

ومن هنا أيضا بلور مفهوم الانعكاس الموضوعى عنده فى مصطلح النمط الإنسانى أو النموذج ليحقق قمة المصالحة بين الفكر الهيجلى والفكر الماركسى ذاكراً أن على الفن أن يرجع روح الإنسان إلى ذاتها باستعادة البعد الميتافيزيقى لروح العالم ، فقال : « الواقعية هى فى الحقيقه نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى فى صورة مخلصة للحقيقة ، وصادقة مع الواقع الاجتماعى والإنسانى بشكل نموذجى وفنى موح »(٢) .

ولفظ (موحى) فى نهاية حديثه يحقق الهدف من هذا المصطلح فكما يقول رينيه ويلك « الأنماط الاجتماعية تكشف عن رؤية الكاتب الخاصة بمعزل عن نواياه الواعية »(٣)، كما أنها ـ أى الأنماط ـ تمثل النقاط التى يتبلور عندها التغير الاجتماعى(٤) .

وتفسير هذا المصطلح أن النمط فى الرواية يتعلق بالبطل ، وكثيراً ما يصبح رمزاً فى الأدب ، من ذلك ـ مثلا ـ شخصية بلوموف (النبيل الكسلان) فى رواية غونكاروف ـ نمط تخديرى ، وشخصية بازاروف ـ بطل رواية الآباء والأبناء لترغينيف ـ نمط يمثل الإنسان الجديد ... الخ .

إن الفن عند لوكاتش هو الشكل الدائم للتعبير عن وعى النوع البشرى لذاته(٥) ، وإن أساس الأدب العظيم هو العالم المشترك للناس ، بدون وعى

---

(١) المرجع السابق ص ٧٧

(٢) المرجع السابق ص ٨٠ .

(٣) مفاهيم نقدية ٢٠٠

(٤) الموضع السابق

(٥) دراسات فى علم الجمال ص ٧٧ .

يقظ لا يمكن أن تصاغ أية سيماء فكرية ، بدون سيماء فكرية لا تنهض أية شخصية أدبية إلى المستوى الذى به تسمو فى حيوية تامة للفردية ، وترتقى إلى الرتبة الأنموذجية فعلا »(١) .

(ب) الحديث عن لوسيان جولدمان (فكرة رؤية العالم) :

نظر لوسيان جولدمان إلى حديث جورج لوكاتش عن نموذج (النمط الإنسانى) ورأى أن يستفيد مما حققته الدراسات البنيوية ـ أعنى ماحورته هذه الدراسات من مفاهيم أخذوها عن علماء الاجتماع من اعتبار الأدب مؤسسة مستقلة ، ومن مفهوم السياق الأدبى(٢) ، فجمعهما فى سلة واحدة ، واعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية(٣) ، بمعنى أن على الأديب عنــد اختيار

---

(١) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٢) ذكرنا فى مفاهيم علماء الاجتماع أنهم قد قالوا باستقلال الظواهر الاجتماعية كما ذكرنا أيضاً أنهم يقولون بدراسة الوسط الاجتماعى الداخلى ثم بمنطق الموقف الذى يشبه إلى حد كبير فكرة رؤية العالم التى سيتحدث عنها الآن جولدمان .

(٣) يرى علماء الاجتماع أن الأدب ـ أو الفن ـ لا يعتبر مؤسسة اجتماعية دون وجود عناصر ثمانية هى : أ ـ نظام تقنى يضم المواد الخام من كلمات وألوان ، وأدوات متخصصة ومهارات موروثة أو مخترعة . ب ـ صورة تقليدية للفن مثل السونيت (الأغانى الصغيرة) والرواية فى الأدب ، فهذه الأشكال تتضمن معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن . حـ ـ المبدعون بحياتهم الاجتماعية وتدريبهم وأدوارهم ومهنهم وأنماط إبداعهم . د ـ نظام للتبادل والمكافآت بما فى ذلك المندوبون الأدبيون ورعاة الفنون والمتاحف والموزعون والناشرون ل ـ النقاد ومراجعو الكتب والعروض والوسائل التى يعبرون من خلالها عن آرائهم وأساليب تعبيرهم وجمعياتهم وروابطهم م ـ القراء والجمهور الحى فى المسرح وحفلات الموسيق والملايين المختفين وراء شاشات التليفزيون أو بجوار الراديو . ف ـ مبادىء محددة للحكم والتقييم الجمالى وغير الجمالى وماوراء الجمالى هـ ـ قاعدة

نماذجه وأنماطه أن يراعى تفاعل التراث الماضى ، وآمال المستقبل ، مع الواقع الاجتماعى الحالى بكل أبعاده وعلاقاته وممارساته ، وعلى الناقد أيضاً أن أن يراعى ذلك عند دراسته للنص الأدبى ، وقد بلور ذلك فى مصطلح (رؤية العالم) ، واعتبره مصطلحاً أدبياً نقدياً معاً ، وقد عرفه بأنه « خط متلاحم من المشاكل والإجابات »(١) ، وترجمه الباحثون بأنه « هذا المجموع من التشوقات والعواطف والأفكار التى تجمع أعضاء جماعة – وفى الغالب أعضاء طبقة اجتماعية – وتجعلهم على تضاد مع الجماعات الأخرى »(٢)، وأقول أنا: إنه البنية العقلية الجمعية الدفينة، أو الأيديولوجية الراسخة فى أعماق المجتمع والتى يكون النص الأدبى استجابة وظيفية دالة لها .

وعلى أساس هذا المصطلح الأدبى النقدى طرح لوسيان جولدمان الفرضيات الدراسية لعلم الاجتماع البنيوى التوليدى التى سنذكرها الآن ، والتى يبين فيها أن علم اجتماع الأدب لا يشغل نفسه إلا بالنصوص التى تحتوى على عناصر ومعطيات دالة على النموذج الكبير الذى يفسرها ويوضحها – أعنى رؤية العالم – باعتبار أن هـــذه النصوص تمثل الطبيعة الأدبية الحقة – كما سيرد فى نصه .

= عريضة من القيم الثقافية العامة التى تمد الفن بأسباب وجوده فى المجتمع (انظر مقال د/ صبرى حافظ : الأدب والمجتمع – مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى ص ٧٤ بتصرف) .

(١) انظر مقال الدكتور جابر عصفور (قراءة فى لوسيان جولدمان عن البنية التوليدية) ص ٨٦ ، مجلة فصول : المجلد الأول – العدد الثانى/ يناير ١٩٨١ .

(٢) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٨٠ .

الفرضيات الدراسية لعلم اجتماع الأدب - كما حددها لوسيان جولدمان :

ذكر لوسيان جولدمان فى مقال له نشر فى مجلة فصول المصرية خمس فرضيات دراسية لعلم اجتماع الأدب هى(١) :

١ - « إن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين(٢) من الواقع الإنسانى عموماً ، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساساً ، أى بما يمكن أن يسمى المقولات التى تشكل الوعى الامبريقى(٣) لمجموعة اجتماعية بعينها ، وبالعالم التخيلى الذى يخلقه الكاتب(٤) .

٢ - « إن تجربة الفرد الواحد أقصر بل أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقلية ، إذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد ، يجدون أنفسهم فى موقف متماثل ، أى تكون البنية نتيجة لعدد من الأفراد يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة ، تعيش لفترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة من المشكلات ، تسعى إلى إيجاد حل دال لها(٥) ، ومعنى

---

(١) انظر المقال فى المجلة المشار إليها - المجلد الأول يناير ١٩٨١ ، والفرضيات المنقولة ١٠٢/١٠٣ .

(٢) الإشارة راجعة إلى مضمون الأعمال الادبية ، ومضمون الوعى الجماعى الحاضر . هذا ، ويرى لوسيان جولدمان أن الدراسات التى تهتم بهذين المضمونين - وهى الدراسات التقليدية للأدب - إنما تدرس النص الأدبى كوثيقة اجتماعيـــة لا كمؤسسة اجتماعية ، ومثل هذه الدراسات إن كان لها قيمة أصلا فهى نسبية .

(٣) الوعى الامبريقى هو الوعى التجريبى المستمد من الواقع الملاحظ .

(٤) أى أن العلاقة بين المجتمع والأعمال الأدبية هى علاقة بين المجموعة الاجتماعية والعالم الخيالى المذكور فى العالم الأدبى كما سيشير إلى ذلك فى النقطة الثالثة ، وكلاهما معا هو الأبنية العقلية .

(٥) يشير فى هذه العبارة إلى أن الأدب باعتباره سلوكا إنسانيا يمثل صياغة لمشكلات اجتماعية تتطلب حلا .

ذلك أن الأبنية العقلية أو أبنية المقولات الدالة إذا استخدمنا مصطلحاً أكثر تجريداً ليست ظواهر فردية، وإنما هي ظواهر اجتماعية.

٣ ـ « إن العلاقة التي ذكرتها بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وعالم العمل الأدبي تؤسس في الحالات المرغوبة من الباحث تماثلا دقيقاً ينطوي على علاقة دالة بسيطة، ولذلك قد يحدث، كما يحدث في أغلب هذه الحالات، أن تتماثل محتويات متغايرة الخواص تماماً، بل محتويات متعارضة، أو توجد هذه المحتويات المتعارضة في علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات، إن عالماً خيالياً، واضحاً في تباعده التام عن أي تجربة متعينة، كما يحدث في الحكاية الخرافية، يمكن أن يتماثل في بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها، أو يرتبط على أقل تقدير، بهذه التجربة ارتباطاً دالا، وليس هناك والأمر كذلك، أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية، وقوة الخلق التخيلي من ناحية أخرى.

٤ ـ « ومن هذا المنظور فإن قمم الخلق الأدبي أو روائعه لن تدرس باعتبارها أعمالا عاديه، بل تدرس باعتبارها روائع تتناسب مع ذلك(١) المنحى الخاص من البحث الموضوعي، يضاف إلى ذلك أن أبنية المقولات التي يشغل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبي هي ـ تحديداً ـ الأبنية التي تعطى للعمل الأدبي وحدته، أي أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل، كما أنها تمثل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبي.

٥ ـ إن أبنية المقولات التي تحكم الوعي الجماعي والتي تتحول إلى عالم تخيلي يخلقه الفنان ليست أبنية واعية أو لا واعية بالمعنى الفرويدي للكلمة، أي ذلك المعنى الذي يفترض عملية كبت سلفاً، إنها عمليات غير واعية شبيهة

---

(١) الإشارة هنا إلى أنها تدرس باعتبار أنها تتمثل مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها.

من بعض الزوايا بتلك العمليات التى تحكم أبنية الأعصاب والعضلات، فتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وإيماآتنا، وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية، وبالتالى إدراك العمل الأدبى لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصه، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب، أو تهتم - أساساً - بسيكلوجية اللاوعى، وإنما يتم هـــذا الكشف، فحسب بالنمط البنيوى الاجتماعى من البحث».

ونحن بعد هذا حقنا أن نثير السؤال الهام الذى يخصنا فى الحديث عن هذا الاتجاه الاجتماعى كله، وهو كيف نحلل العمل الأدبى؟ أو كيف يتم فهم ونقد العمل الأدبى فى ظل هذا العلم الجديد؟

والإجابة على هذا السؤال تمثل محور حديث النقاط التالية:

١ - إن فهم النص - باختصار - مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلى للنص، تأويل ذلك أن الأعمال الأدبية أو الفنية تؤسس عندما تندمج فى بنية تاريخية أبنية نسبية منسجمة تنطوى على وحدة مثلما تنطوى على درجة عالية من الاستقلال النسبى.

٢ - فهم النص عملية تقوم على أدق وصف ممكن لبنيته من أجـــل اكتشاف النموذج أو البنية الكلية أو العقلية أو الأيديولوجيا التى نبع منها.

٣ - فهم النص عند هذا الحد - أى عند اكتشاف بنيته العقلية - يعنى تفسيره، أى أن التفسير هو الكيفية التى نكتشف بها بنية هذا العمل، أو هو الكيفية التى يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل، وسبيله فى ذلك التفسير:

(ا) أن يدرس وعى الأديب باعتباره عنصراً جزئيا من عناصر السلوك الإنسانى.

(ب) أن يدرس - دون مبالغة - ربط العمل الأدبى بالكاتب ، باعتبار ذلك أيضا من العناصر الجانبية ، وإن كان لوسيان جولدمان يزعم بأن دراسة ذلك غير مفيد فى اكتشاف البنية العقلية التى هو بصدد اكتشافها ، وأود أن أنوه - وأنا أعارضه فى رأيه هـــذا - بجهود علماء علم اللغة الاجتماعى فى دراساتهم - «على سبيل المثال - المسافة بين المتحدث ونصه ، والعلامة المعبرة عن التصاق المنشىء بنصه (أى التصاق الفاعل بمقولته، والعلامة المميزة التى يطبع بها مقولته) ، وأيضا «التوتر الموطد بين المتحدث والمتحدث إليه».

(جـ) أن يدرس المؤثرات التى أثرت على الكاتب فعلا عند كتابته للعمل الأدبى مركزاً - من واقع النص الذى يدرسه - على ما يجعل هذه المؤثرات تتحول وتتبدل ، بل تنحرف عن مجراها فى عقل الشخص الذى يتأثر بها، وفى أعماله على السواء .

هذا ملخص ماذكره لوسيان جولدمان فى مقاله(١) ، على أنى أضيف من واقع قراءاتى عنه - أن التفسير يشمل أيضا دراسة الوسائل الأدبية المستخدمة فى الصياغة : من كلمات لغوية ، وصور ، وتراكيب ، وإيقاعات ... إلخ(٢) ، وفى هذا الصدد يحسن أن أنوه - ولا أفصل(٣) - بجهود علماء علم اللغة الاجتماعى ، حيث ذكروا أن «كل كلمة لها قيم فى الاستعمال متعددة تتوزع خلال الجماعات الاجتماعية ، أو تتوزع تطورياً حسب الأجيال التى تتعايش

---

(١) راجع المقال ١٠١ — ١١٣ (علم اجتماع الأدب : الوضع ومشكلات المنهج) - مجلة فصول - المجلد الأول - يناير ١٩٨١ .

(٢) انظر ص ٩٦ مجلة فصول : العدد الثانى (يناير ١٩٨١) — مقال الدكتور جابر عصفور (قراءة فى لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليديه) .

(٣) لأن هذا الحديث سيأتى فى الفصل الثالث (الاتجاه اللغوى) إن شاء الله .

فى العصر نفسه ، وهذا ما يقودنا إلى أن نعد الحقل المعجمى نفسه مكوناً من مجموعات تميز طبقة ما أو جماعة ما ، إن لم يكن فرداً ما ، وبدءاً من هذه المعطيات تستطيع أيدلوجية كاتب من الكتاب أن تغدو أكثر وضوحاً ، على تقدير أن اللغة التى هى لغته ، أو اللغة التى ينطق بها شخصياته ، تغدو معلمة عن بيئة ، وعن انتماء طبقى ، وعن اختيار أيديولوجى شخصى»(١)، وحيث قاموا باستخدام منهج الإحصاء فى قياس السمات اللغوية للأساليب ، متحدثين عن الثوابت والمتغيرات (٢) ، والانتماء المتجانس والانتماء المتعارض(٣) ، رابطين ذلك كله بالمتحولات الاجتماعية فى شكل شبكات مقولية .

---

(١) راجع النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٦٧/٦٨ .

(٢) السمات الثوابت هى القواعد العامة التى تشكل النظام الأساسى للغة مثل تركيب الجملة الإسمية والجملة الفعلية ، والمضاف والمضاف إليه ، والصفة والموصوف . أما المتغيرات فتمثل السمات التى يمكن للمنشىء أن يتعامل معها بقسط أوفر من الحرية ، ومن أبرزها المفردات ، وهذ النوع الأخير هو الأكثر بالنسبة لدارس الاسلوب ، إذ هو الرصيد الأساسى الذى تشكل منه مختلف أنواع الأساليب (راجع الاسلوب للدكتور سعد مصلوح ٤٠) .

(٣) من المعروف أن اللهجات الاجتماعية والأساليب تتأثر بانتماءات الفرد إلى الجنس والطبقة والدين والحزب السياسى وغيرها ، ويصنف المشتغلون بعلم الاجتماع اللغوى هذه الانتماءات إلى صنفين رئيسين : أولهما : الانتماء المتجانس أو المتوحد ، وثانيهما : الانتماء المتعارض أو المتعدد ، ويحدث التعارض فى الانتماءات فى حالات كثيرة ، كأن ينتمى شخص ما من حيث الطبقة إلى الرأسماليين ، ومن حيث الحزب السياسى إلى حزب عمالى أو اشتراكى ، وكذلك حين تتعدد انتماءات الفرد إلى الأسرة والإقليم والنادى والعمل والحزب السياسى وغير ذلك ، ولهذه الأسباب كلها تنتشر الفروق اللغوية فى اللهجات الاجتماعية (من الدكتور سعد مصلوح فى كتاب الأسلوب ٤٠/٤١)

٤ - شرح النص يعنى الاهتمام بالبنية الكلية أو النموذج أو البنية العقلية الخارجية التى هى الأيديولوجيا التى ينبع منها العمل الأدبى، وفى هذا المجال يقول لوسيان جولدمان: «الشرح يتصل - تحديدا - بما يتجاوز نص العمل الأدبى، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبى، ذلك لأن فهم الظاهرة هو وصف بنيتها وعزل معناها، أما شرح الظاهرة فهو الإبانة عن تولدها على أساس من وظيفة تنطلق من ذات»(١).

٥ - منهج علم اجتماع الأدب يفهم العمل الأدبى عن طريق المراوحة المستمرة بين داخل العمل الأدبى وخارجه، يعنى أن الحركة بين التفسير (المختص بالبنية الداخلية للعمل الأدبى) والشرح (المختص بالبنية الخارجية للعمل الأدبى) متكررة، ومتعاكسة، بمعنى أننا ننطلق من هذا التفسير إلى الشرح، ثم نعدل من التفسير فى ضوء الشرح، وهكذا دواليك .. حتى نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبى، وفى هذا الصدد يحسن بنا أن ننقل قول لوسيان جولدمان: «يمكن أن نقدم مثالا لتوضيح الأمر، إن فهم «الأفكار» لبسكال أو «تراجيديات راسين» يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التى تؤسس البنية الدالة التى تحكم عملى راسين وبسكال على السواء، كما أن فهم بنية «الجنسينية المتطرفة»(٢) - أى فهم أيديولوجيتها - يعنى شرح تولد «الأفكار»، «وتراجيديات راسين»، وبالمثل فإن فهم «الجنسينية» هو شرح لتوليد «الجنسينية المتطرفة»، كما أن فهم تاريخ نبالة المسوح فى القرن السابع عشر هو شرح لتكون «الجنسينية»، وأخيراً فإن فهم العلاقات الطبقية للمجتمع الفرنسى فى القرن السابع عشر إنما هو شرح لتغير نبالة المسوح.. إلخ»(٣).

---

(١) انظر مقال الدكتور جابر عصفور ص ٨٩ (قراءة فى لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية).

(٢) الموضع السابق.

(٣) درس جولدمان فى كتابه «الإله الخفى» بنية مؤلفات بسكال وراسين=

« وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هى التى صنعت أعمال بسكال ومسرح واسين فإنه يعنى أن أعمالها تولدت عن هذه الرؤية ، واستمدت دلالتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعى ، واجهته مجموعة اجتماعية محددة . وما يبحث عنه جولدمان على هذا النحو ، هو جماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبى ورؤية العالم والتاريخ نفسه ، وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التى يتحول بها موقف تاريخى لمجموعة اجتماعية أو طبقة ، إلى بنية عمل أدبى ، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة ، على أن إدراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبى باعتباره بنية منغلقة على ذاتها ، بل باعتباره « بنية متولدة » . والسبيل الوحيد لدراسة العمل الأدبى على هذا النحو هو أن نبدأ بالعمل لكى ننطلق منه إلى التاريخ ، ثم نعود من التاريخ إلى العمل الأدبى فى حركة أشبه بحركة المكوك »(١) .

ومعنى هذا كله أن الأدب فى ظل المنهج التوليدى قد تحول من مفهوم المرآة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية لها استقلالها(٢) .

٦ - ذكر صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية أن لوسيان

== من خلال علاقاتها بالبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى القرن السابع عشر ، كما درس الفئات الاجتماعية وعلاقتها بالحكم من ناحية ، وعلاقة بعضها ببعض من ناحية أخرى ، وركز اهتمامه على فئة الجنسينية (وهى فئة الأشراف الجـــدد) التى كانت غير راضية عن الوضع ، ولكنها لم تقم بأى محاولة لتغييره ، والتى نشأ عنها تيار فكرى ودينى عرف بالجنسينية ، كما تكوّن لها وعى ونظرة جماعية خاصة بها (رؤية للعالم) أسماها جولدمان : النظرة المأسوية .

(١) عن مقال الدكتور جابر عصفور (قراءة فى لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية) ص ٨٩ .

(٢) انظر هـــذا الرأى أيضاً عند الدكتور جابر عصفور فى المقال المشار إليه ص ٨٩ .

جولدمان يشدد على أن « فكرة أو مؤلفاً لا يأخذ أى منهما مدلوله الحقيقى إلا حينما يندمج فى مجموع حياة ، وفى مجموع من السلوك ـ أى فى مجموع التطور التاريخى ـ وفضلا عن ذلك ، كثيراً ما يحدث أن يكون السلوك الذى يسمح بفهم الأثر ليس هو بسلوك المؤلف ، بل سلوك جماعة اجتماعية قد لاينتمى إليها »(١)، وهنا تظهر أهمية فكرة المراوحة المكوكية التى عرضناها، كما تظهر أهمية إحكام الوشائج بين النص الأدبى فى لغته نفسها ، والكليات الدالة الخاصة بعصر من العصور ، ويجب التنبيه هنا على أن كل تأويل لا يوافق البنية الكلية يعد خاطئا ، كما يجب التنبيه على خضوع بنية العمل الأدبى إلى مفهوم الانسجام بينهما وبين البنيـــة العقلية التى يجب أيضا أن تخضع لمفهوم الكلية ، ومعنى مفهوم الانسجام فى بنية العمل الأدبى ليس الانسجام المنطقى ، بل يعنى أن يكون هناك الرابط ذو الدلالة بين الأجزاء والكل ، وفائدة مفهوم الكلية فى البنية العقلية هى بيان الجوهر من العرض فى الارتباط بين بنية العمل الأدبى والبنية الكلية النسبية عند تكرار الحركة المكوكية .

٧ ـ ذكر صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية أن كلا من لوسيان جولدمان ، ولوكاتش يرى أن بنية العمل الأدبى مسجلة فى المعطيات الاقتصادية والاجتماعية ، بل إن لوكاتش يرى أن النص يقترح ذاته انعكاساً مؤهلا للحكم على الواقع(٢) ، ومن هنا فإن الأديب كاشف عن الشكل وليس خالقاً له .

٨ ـ ذكر صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية أن جولدمان يحاول إقامة نموذجية لرؤى العالم ، ذلك أنه يعتقد ـ مثلا ـ أنه كشف عن رؤية مأساوية واحدة عند باسكال وراسين ، بل عند روسو ، وعند كانت

---

(١) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق ص ٨٣ .

أيضا ، وليس هذا لأن التاريخ يعيد نفسه من قرن إلى قرن ، بل لأن حالة متشابهة تقود الكتاب المذكورين سابقا إلى رفض القيم الاجتماعية ليضعوا مقابلها مقتضيات وعيهم ، وهذا التمزق بين قيم يصنعون منها شيئا مطلقا وواقع العالم يكون الوعى المأساوى ، وهو وعى يتضح بفعـــل الصراعات الاجتماعية التى يرتبط بها فعل الكتابة ، فرفض التاريخ عند باسكال يفسر بوعيه المأساوى الذى يقوده إلى الاعتراف بأن الحقائق الإنجيلية تكون نظاما ثابتا خلال التاريخ ، من السهل وضعه على تضاد مع علم القضايا الضميرية الذى غدا رائجا فى المجتمع لعهده ، ولكن التجاء إلى موقع باسكال التاريخى ، وإلى سوسيولوجية الأوساط الجانسينية يمكن إيضاح رؤية العالم المعبر عنها فى مؤلفه(١) .

٩ ـ ذكر صاحب كتاب دراسات فى علم الجمال أن لوكاتش يرى أن وجود التعارض فى العمل الأدبى شىء فنى مقبول، لكن . بشرط أن يعمل كل من الأديب والناقد على إذابة هذا التعارض ، ومن هنا كان قوله : « على كل فن كبير أن يعطى عن الواقع صورة يذوب فيها تعارض الظاهر والماهية ، وتعارض الحالة الفردية مع القانون ، وتعارض النزعة المباشرة مع المفهوم(٢) » هذا عن الأدباء ، أما عن النقاد فهاهو صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ينبههم إلى أن العمل الفنى لا يتطابق دائما مع نية المؤلف ، ويشير إلى أن إحدى مزايا التأويل الماركسى لبلزاك إنما هى تفسير المتناقضات بين آرائه مثل أن يربط بين تبذير شخصياته تبذيرا وجوديا وألوان الفوضى الاقتصادية الناجمة عن التنافس الرأسمالى الحر . . وباختصار : إن النص الأدبى يدخل بالضرورة فى منظومة إنتاج أيديولوجى خصصت بذاتها لإخفاء المنظومة

---

(١) المرجع السابق ص ٨١ .
(٢) انظر دراسات فى علم الجمال ٧٨ .

الإنتاجية العملية بما فيها من ألوان المنافسة والصراعات »(١) .

١٠ ـ ذكر صاحب كتاب النقد الأدبي والعلوم الإنسانية أن تحليل المدلولات الاجتماعية المتحدث عنها في النص لا يمكن انطلاقاً من النص وحده ، وهذا أثر من آثار البنيوية اللغوية عند رولان بارت ، فهناك حقيقة تقول : إن الروائي متحدث بالأشياء ، ولكن المجتمع ينطقها قبله ، ومن هنا فإن المركز الاجتماعي للشيء يحاصر مركزه الأدبي ، فالشيء في الرواية يخبر أيضا عن عالم خارج النص ، ويحدد موقع الكتاب من حيث علاقته بالعالم ، وعلى هذا الأساس فلابد من تحليل المركز الاجتماعي للأشياء(٢) .

١١ ـ تتحدد القيمة الجمالية للنص الأدبي عند جولدمان(٣) بمعيار داخلي خارجي في آن واحد ، داخلي : بمعنى التجاوب (الوحدة) بين العالم الذي يصوغه الأديب والوسائل الأدبية المستخدمة في صياغته من صور ، وتراكيب وإيقاعات .. إلخ ، وخارجي : بمعنى (التماثل) بين رؤية العـــالم باعتبارها واقعاً تعانيه المجموعة ـ أو الطبقة الاجتماعية ـ والعالم الذي يصوغه الأديب ، ويكاد جولدمان عند هذا المستوى أن يقول : إن المعيار الخارجي متضمن في المعيار الداخلي ، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح ، ويتجاوز الواقع الفعلي إلى الوعي الممكن ليكتشف فيه ، ويصوغ منه « بنية » العمل الأدبي فتصبح « دالا » يفضي « مدلوله » إلى رؤية العـالم ، وبقدر نجاح الأديب في صياغة هذه البنية ، وبالتالي بقدر ما تنطوي عليه من تلاحم دال تتحدد قيمة العمل الأدبي(٤) .

---

(١) راجع كتاب النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ٧٧ — ٨٢ .

(٢) المرجع السابق ٨٤/٨٥ .

(٣) راجع مقال الدكتور جابر عصفور ٩٦ (قراءة في لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية) .

(٤) الموضع السابق .

١٢ - بقى أن نشير إلى ما ذكره صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية(١) من أن اللذة التى يمنحها النص الأدبى هى حـــديث وظيفته الاجتماعية ، وأنا ، وإن كنت أتفق معه فى هذا ، فإنى أرى أن هذا حديث مقتضب لا يليق بمكانة علم اجتماع الأدب الذى يعتبر الأدب مؤسسة لا تقل فى تشابكها وتعقيدها عن أى مؤسسة اجتماعية أخرى ، ولذلك أستحسن أن أذكر هنا بعض الآراء العلمية التى تتعلق بهذا الأمر : يرى هيرتزلر أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التى تقوم بالترفيه عن الإنسان وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانفعالية ، بصورة تحقق نوعاً من التوازن مع تأثير العمل المرهق عليه .

ويقدم بارسون تنويعاً آخر على هـذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس ، ويقول فيه إن الأدب يقوم بدور تعويضى عن الانفعالات العنيفة ، ويحقق نوعاً من التنفيس الذى يخفف حـــدة التوتر الناجمة عن ممارسة الأدوار الأدائية فى المجتمع .

ويمد كوزر فكرة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتفريغ الشحنات العدوانية ، إذ يزود المجتمع بصمام أمن يطلق الدوافع العدائية التى تعتبر مصدراً للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسسى .

هذا ، ولم تفت علماء المجتمع مسألة ترديد الذريعة الأخلاقيـة للأدب والفن التى يعرفها نقاد الأدب ودارسوه تمام المعرفة منذ محاورات أفلاطون حتى العصر الحديث .

وماكس فيبر ما يلبث أن يطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة حينما يربط العالم الجمالى بالتجارب الدينية ، ويبرز العناصر السحرية فى

(١) انظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٨٥ .

الأدب والفن ودورها الاجتماعى، كما يلاحظ أن تطور الحياة العقلية والثقافية فى المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يضطلع بدور الخلاص الاجتماعى بصورة ينافس فيها الدين، ويحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وتذوقية مقدماً - كما قدم الدين - مجموعة من القيم المطلقة أو العليا التى تتصارع عادة مع القيم السائدة فى المجتمع، بغية تحرير الإنسان من رتابة وفظاظة الروتين اليومى، ومن ضغوط الواقع النظرى والعملى على السواء(١).

النقد الموجه إلى الاتجاه الاجتماعى :

يمكن تلخيص أهم نقاط النقد الموجه إلى هذا الاتجاه فيما يلى :

١ - ذكر رينيه ويلك متهكماً بالماركسيين أنهم « يمارسون نقداً تقييمياً تقويمياً يقوم على معايير غير أدبية، سياسية وخلقية، وهم لا يتحدثون إلينا فقط بما كانت، وبما هى عليه الصلات والمضامين الاجتماعية فى عمل الكاتب، إنما بما ينبغى ويتوجب أن تكون عليه، إنهم ليسوا دارسين للأدب والمجتمع فقط بل هم أنبياء المستقبل والمبشرون به. والمنذرون من أجله، ويصعب عليهم الفصل بين هذه الوظائف »(٢).

٢ - يقول سارتر فى كتابه (ما الأدب ؟) : « لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا فى مجتمع خال من الطبقات، فى هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان فى العالم »(٣).

٣ - مازالت الأيديولوجيا منذ ماركس حتى الآن تحاول أن تثبت لها مكاناً عند النقاد، ولكن دون جدوى، يدل على ذلك استماتة تزفيتان تودوروف

---

(١) انظر مقال الدكتور صبرى حافظ (الأدب والمجتمع : مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى) ٧٤.

(٢) نظرية الادب ٩٨.

(٣) ما الادب ١٨١.

فى محاولة إقناع بول بنيشو فى الحوار الذى أجراه معه فى كتابه (نقد النقد)، ولنقرأ الآن بعض فقرات من ردود بول بنيشو الرافضة تماماً لمحاولة الاعتراف بالأيديولوجية كشيء مؤثر، يقول بول بنيشو لتودوروف : « لا أعتقد أنى فكرت أبداً بأن الأيديولوجية فى الأدب تستحق انتباها أكثر من الفن »(١) ، ويقول أيضا له : « لدى كلمة أضيفها ، إننى كرست وقتاً طويلا لدراسات الشعر الشفهى (التقليدى أو الفولكلورى) الفرنسى والأسبانى ، وأجاهر فى هذا المجال - عن خطأ أو عن صواب - بأن الأيديولوجية قليلة الأهمية »(٢) . ويقول له مرة ثالثة : « لا يمكن ظاهريا للحتمية التى هى إحدى فرضيات البحث الإنسانى فى العالم الطبيعى، فرضية خصبة فى هذا الميدان بدون جدال ، أن تطبق بصرامتها على بحث الإنسان حول مؤلفاته »(٣) ويقول له مرة رابعة: « إن موضوع دراساتنا هو شيء ما أكثر من موضوع عادى ، إنه يتجاوز فئة الوقائع ، إنه يستخدم وعياً خلاقا وقيماً هى نسيج الأعمال »(٤) .

٤ - يتناول رينيه ويلك صميم مبدأ هذا الاتجاه بالتعليق الساخر على عبارة (الأدب تعبير عن المجتمع) فيقول : « من المعتاد أن تفتتح مناقشة الصلة بين الأدب والمجتمع بالعبارة المقتبسة عن دى بونالد (الأدب تعبير عن المجتمع)، ولكن ما معنى هذه البديهة ؟ إذا كانت تفترض أن الأدب فى أى وقت محدد يعكس الوضع الاجتماعى القائم (بشكل صحيح) فهى باطلة ، وهى سوقية ،

---

(١) نقد النقد ١٢١ .

(٢) المرجع السابق ١٢٢ .

(٣) المرجع السابق ١٢٤ . هذا ، ويجب التنويه بأن ترجمة هذا النص ركيكة ، ولتوضيحه نذكر أنه من المعروف لدى النقاد الاجتماعيين - خصوصاً الماركسيين - ارتباط الحتمية بالأيديولوجيا ، وإذا كان النص الذى معنا يرفض تطبيق هذه الحتمية ، أو حتى ارتباطها، بمؤلفات الانسان، ومنها الاعمال الادبية ، فإن معناه رفض ارتباط الايديولوجيا بأفكار الاعمال الادبية .

(٤) المرجع السابق ١٢٨

مبتذلة ، وغامضة ، إذا كانت تعنى فقط أن الأدب يصور بعض جوانب الواقع الاجتماعى ، أما القول بأن الأدب يعكس الحياة أو يعبر عنها فهو قول أكثر إبهاماً ، ومن المحتم على الكاتب أن يعبر عن تجربته ومفهومه الإجمالى للحياة ، ولكن من البادى للعيان أنه غير صحيح أن نقول إنه يعبر عن كل الحياة — أو حتى عن كل الحياة فى وقت معين — تعبيراً كاملا شاملا ، وإذا قلنا إن الكاتب يجب أن يعبر عن حياة عصره « تماما » ، وأنه يجب أن يكون « ممثلا » لعصره ومجتمعه ، يكون قولنا هذا معياراً تقييميا نوعيا ، أضف إلى ذلك طبعاً أن الحدين « تماما » و « ممثلا » يتطلبان الكثير من التفسير : إذ يبدو أنهما يعنيان فى معظم النقد الاجتماعى أن على الكاتب أن يكون مطلعاً على أوضاع اجتماعية خاصة ، مثل معاناة البروليتاريا(١) ، أو توجبان عليه حتى أن يشارك الناقد فى موقف أيديولوجى معين »(٢) .

٥ — من أقوال رينيه ويلك فى نقد هذا الاتجاه أيضا قوله : « لم يتم التوصل إلى نتائج ذات براهين واضحة على مقدار العلاقة بين إنتاج الأدب وأسسه الاقتصادية »(٣) ، وقوله : « القراء غير المدربين يأخذون الأدب مأخذاً ساذجاً ، على أنه نسخ عن الحياة بدلا من أن يكون تفسيراً لها »(٤) وقوله : « إذا استعملنا مفهوم ماكس فيبر عن « النماذج الاجتماعية » المثالية وجدنا أن الباحث نفسه يدرس ظواهر اجتماعية مثل الحقد الطبقى ، سلوك محدث النعمة ، التحذلق الاجتماعى ، الموقف تجاه اليهود ، وهو يرى أن مثل هذه الظواهر ليست وقائع موضوعية إلى هذا الحد ، وليست نماذج سلوكية بقدر ما هى مواقف معقدة ، ولهذا فإن الأدب الخيالى يفوق فى شرحها أى مصدر آخر »(٥) .

---

(١) البروليتاريا : طبقة العمال أو الكادحين .

(٢) نظرية الأدب ٩٨ ، هذا ويجب ملاحظة أن ترجمة النص ركيكة للغاية لكن المقصود واضح .

(٣) المرجع السابق ١٠٥ .

(٤) المرجع السابق ١٠٦

(٥) المرجع السابق ١٠٨

الفصل الثالث

الاتجاه اللغوى فى تحليل النصوص الأدبية[1]

قبل بداية حديث هـــذا الاتجاه علينا أن نستعيد شيئا من النتائج التى توصل إليها فيكو فى رحاب علمه الجديد[2] ، ذلك أن الفكر الأوربى منذ أواخر القرن الثامن عشر قد انشغل إلى حد كبير بنتائج هذا العلم فى المجال النظرى تدفعه إلى ذلك عوامل كثيرة أهمها منافسة النهضة العلمية الصاعدة فى أوربا آنذاك .

ومما يخصنا هنا من نتائج ـ بدرجة كبيرة ـ أن فيكو قد نبه الأذهان إلى :

١ ـ اعتبار الأساطير التى تركها المجتمع ممثلة للمعرفة البشرية عن الكون والعالم .

٢ ـ هذه المعرفة تمثل شكل العالم كما تأمله عقل الإنسان .

من هنا اهتم الفلاسفة بالأساطير باعتبارها ممثلة للمعرفة التأملية التى تدخل فى نطاق بحوثهم ، وكان أن سارت بحوثهم فى مرحلتين : مرحلة تكون هذه المعرفة الإنسانية ، ومرحلة بحث النص المعرفى نفسه .

---

(١) أسمينا هذا الاتجاه باسم الاتجاه اللغوى لقول جاكوبسون العالم اللغوى البنيوى الشكلى: « الإنشائية التى يمكن أن تطرح ذاتها علماً للأدب لها الحق بالمكان الأول بين الدراسات الأدبية ، وبما أن الإنشائية تهتم من ناحية أخرى بقضايا تخص بنية لغوية . . فيمكن أن تعتبر جزءاً لا يتجزأ من علم اللغة » . راجع النقد الادبى والعلوم الإنسانية ١٠٣ .

(٢) انظر مطلع الفصل الثانى (الاتجاه الاجتماعى)

ولئن كانت المرحلة الثانية هى التى تعنينا فى بحثنا بالدرجة الأولى فإنه لا بأس من أن نلم إلماماً بالمرحلة الأولى من خلال عرض رأى فيلسوف واحد هو عمانويل كانط ، حيث نعتبره تمهيداً لما نحن بصدده ، وسوف نطلق على المرحلة الأولى : فلسفة الفن ، أما المرحلة الثانية فهى عندنا بمثابة الفلسفة اللغوية .

فلسفة الفن :

نود أن نفتتح هذا الحديث بكلمة الفيلسوف بوازنكيت : « إن الانتاج فى ميدان الفن الخلاق - حيثما يكون - هو صورة من الادراك العقلى »(١) ، والسبب فى ذلك أنه ربما يستغرب القارىء حديثنا عن فلسفة الفن ، ويقول : ما علاقة هذا بالأساطير ، وأظنه - الآن - من خلال هذه الكلمة قد اقتنع بأن حديثنا هنا عن الفن من حيث إنه صورة من الإدارك العقلى .

عمانويل كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) :

ماهو الفن ؟

تحدث عمانويل كانط عن الفن فذكر أنه « عملية الانتاج الحر المنزه عن الغرض للجمال »(٢) ، كما أنه « نوع من التعبير الذى هو نشاط صناعى »(٣) ، كما تحدث عن أن أهم لوازم هذه العملية أو هـــذا النشاط عنصران : الذكاء والمخيلة ، حيث هما معاً يكونان العبقرية الفنية التى تنشىء الأفكار الاستطيقية (الجمالية) ، ثم شغل نفسه بالقضية التركيبية فى الفن (كيف يتكون الفن) ؟

للإجابة على هذا السؤال تحدث كانط عن العبقرية الفنية ، أو ملكة النفس

---

(١) انظر ٧٢ محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى - رؤية جـــديدة - د/ على عبد المعطى محمد .

(٢) دراسات فى علم الجمال ١٠١ (٣) مستقبل الشعر ٨

ـ كما سماها (١) ـ فقال : « سواء رسم الفنان الطبيعة بالريشة أو اليراع ، شعراً كان أو نثرا ، فهو ليس بعبقرى مبدع لأنه يحاكى فقط ، إن فنان الأفكار وحده هو سيد الفنون الجميلة الحقيقى »(٢) ومعنى هذا أن الاحساس بالجمال وحده لا ينتج فنا ؛ بل لابد من أن يدخل هذا الإحساس بوتقة التأمل العقلى ولقد سمى هذه البوتقة (النقد) ، فالنقد عنده تبين حدود المعرفة العقلية ، وتتم هذه المعرفة أو يتم النقد من خلال خطوات ثلاث هى(٣) :

١ ـ جمع المخيلة للإحساسات مع عيانات الإدراك تحت صورتى الزمان والمكان .

٢ ـ تركيب العيانات مع الأحكام التصورية حسب المقولات القبلية .

٣ ـ تنظيم أحكام التجربة الطبيعية ودفعها لتكون نظاماً كونيا تحت تأثير سلسلة من الأفكار الكلية الفاعلة .

وتعنى هذه الخطوات الثلاث ـ كما تقول الدكتورة أميرة حلمى مطر ـ أن ملكات المعرفة تقوم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل ، ويجرى هذا اللعب بين الخيال الذى يؤلف بين الكثرة المدركة وبين ملكة الذهن التى توحد بين الأفكار(٤) .

والصياغة الفلسفية لهذه المشكلة عنده : كيف تكون القضية تركيبية تصدر مع التجربة ، وفى نفس الوقت سابقة عليها ؟

ويجيب كانط : أننا لا نعرف الأشياء فى حد ذاتها ، بل نعرفها بعد أن تدخل فى قالبى الزمان والمكان ، ثم فى مقولات الفهم ، ثم قوانين العقل أو مبادىء

---

(١) فلسفة الجمال ١٠٩

(٢) راجع ٦٤ محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى

(٣) انظر النظريات الجمالية ٣٨

(٤) فلسفة الجمال ١٠١

الفكر(١) ، أى أن الإحساسات الخارجية والباطنية يضيف إليها الفكر صورة المعرفة ، وهى مبدأ الفكر الذى يتقدم على التجربة منطقيا لازمانيا حتى يجعل التجربة ممكنة(٢) .

ثم يتوجه كانط بالبحث فى قضية تذوق الفن والحكم الجمالى عليه (سواء كان فى الطبيعة أو فى الفن)(٣) ، فيرى أن الحكم الجمالى ينظر إليه من جهات أربع .

من ناحية الكيف : عماد الحكم هنا هو الذوق ، والحكم الذوقى ، عند كانط معنى بالخواص الصورية فى الأشياء ، أى تلك التى يمكن إدراكها كوحدة متكاملة من خلال انسجام الفهم والمخيلة وتطابقهما ، ويكتمل ذلك الحكم بشعور من المتعة أو السرور الناتج من إدراك ذلك التوافق العفوى الحر بين ملكات الذهن وصورة الشيء الجميل(٤) .

من ناحية الكم : الجميل هو الذى يرضى الجميع ، والكلية هنا ليست منطقية بل هى كلية وجدانية ، إذ أن الجميع يشتركون فيه لأنه ليست هناك مصلحة لقول حكم عكسى(٥) .

من ناحية الإضافة (العلاقة) : فى العمل الفنى ، وكذلك فى الرؤيا الجمالية

---

(١) أى بعد أن تدخل فى أسلوب أدبى .

(٢) دراسات فى علم الجمال ٩٨/٩٩ .

(٣) يقول كانط : « الطبيعة جميلة لأنها تبدو كالفن ، والفن جميل – فقط حين ندرك أنه فن – مع أنه يبدو كالطبيعة » ومعنى كلامه أن الجميل هو الذى يسر بمجرد الحكم عليه وليس بواسطة الإحساس (راجع النظريات الجمالية ص ٧٠) .

(٤) انظر النظريات الجمالية ص ٧١ ، ٧٢ .

(٥) دراسات فى علم الجمال ص ١٠٠ .

للطبيعة نتبين وجود تنظيم يستهدف غاية ، وعندما ندقق لمعرفة هذه الغاية لانجد شيئا ، فكأن هناك غائية حيث لاغائية حقيقية(١) .

من ناحية الجهة : الحكم الجمالى هو أمر استطيقى يشبه الأمر الأخلاقى من حيث إنه أوّلى وضرورى(٢) ، يقول كانط : « الجميل هو الذى يجرى التقاطه موضوعاً للسرور أو الارتياح ضرورة وبدون أى تصور »(٣) ، ومعنى هذا أن الجميل هو ذلك الذى بمعزل عن أن يكون مفهوماً .

آثار كانط فى مجال الدراسات الجمالية مما يخص حديثنا :(٤)

١ - الانتاج الفنى صادر عن حرية الإنسان وإرادته(٥) .

٢ - آثار الفن الجميل ولو أنها مصممة بتخطيط معين إلا أنه لاينبغى أن يظهر لنا هذا التخطيط بشكل واضح .

٣ - الذوق ينظم العبقرية ، ويوجهها فى الفنون الجميلة ، وهو الأداة التى بها نقوم بالحكم ، وبتقدير الأعمال الفنية الجميلة .

٤ - يمكن للأفكار الاستطيقية أن تتحول إلى رموز لأفكار العقل ، ومن ثم يربط كانط بين الجميل والأخلاق والحرية عن طريق هذه الرمزية .

٥ - هذا الارتباط سواء كان فى الطبيعة أو فى الفن يظهر فيما نطلقه من صفات أخلاقية على موضوعات الحكم بالجمال ، فنصف الأشجار أو المبانى

---

(١) الموضع السابق .

(٢) الموضع السابق .

(٣) النظريات الجمالية ص ٦٥ .

(٤) راجع فى حديث هذه الآثار كتاب فلسفة الجمال ١٠٥ — ١٠٩ .

(٥) فى أعتقادى أن هذا الرأى من كانط كان السبب وراء القول بوصف اللغة والأدب باللعب كما سيأتى .

بأنها سامية ومحترمة ، أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمة أو مرحة ، بل حتى الألوان نسميها نقية طاهرة رقيقة ، لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التى تثير الأحكام الأخلاقية .

٦ ـ الخيال ، سواء كان فى الطبيعة أو فى الفن ـ رمز يعبر عن حقيقة روحية وراءه .

٧ ـ فلسفة كانط ـ كما بينا ، وكما تقول الدكتورة أميرة فى كتابها فلسفة الجمال ـ ردت الاحساس بالجمال إلى الذات الإنسانية .

هذا ، وأود فى ختام حديثى عن كانط أن أنوه بأن كلا الأمرين الأخيرين (٦ ، ٧) كانا محورى دراسة الأدب بعد ذلك ، فهيجل ـ كما سنبين الآن ـ درسه من حيث هو موضوع أو فكرة ، وهو سرل درسه من حيث هو وعى ذاتى إنسانى ، وكلاهما هو ما أطلقنا عليه اسم الفلسفة اللغوية .

الفلسفة اللغوية :

المثالية الذاتية للغة(١) عند هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) :

تنبه هيجل إلى ما جاء فى حديث كانط من أن الفن نشاط صناعى إنسانى فكانت فكرته الأساسية فى بحث الفن فى المجال اللغوى أننا ـ على حد تعبيره ـ لا نتلقى فكرة الشىء ، بل فكرة تصور إنسانى لذلك الشىء(٢) ، ومن هنا كان حديثه عن أن « العمل الفنى : ليس مجرد شىء حسى ، بل هو روح تتجلى من خلال وسيط حسى »(٣) .

وإذا كان الوسيط الحسى ـ بالنسبة للأدب أو للعمل الأدبى ـ هو اللغة ،

(١) الحديث هنا عن قضية وضع الألفاظ والتراكيب اللغوية .
(٢) دراسات فى علم الجمال ص ١٢٣ .
(٣) الموضع السابق نقلا عن هيجل .

فقد بدأ هيجل فى دراسة اللغة، وكانت دراسته لها على ثلاث مستويات متداخلة: مستوى الحدس(١) ، ومستوى التمثيل ، ومستوى التفكير .

وفى مستوى الحدس تكون اللغة فى المستوى الأول لها ، وهو مستوى الوجود والواقع المباشر الحسى ، فالكلمة فى اللغة علامة صوتية ، تنطق ثم تكتب ... الكلمة شيء ما موجود فى العالم الخارجى ، ولكنها تصبح داخلية بمجرد أن يتلقاها الشعور ، فتصبح صورة(٢) .

وفى مستوى التمثيل تكون اللغة فى المستوى الثانى لها ، الذى هو تحررها من الحدس ، أى من الإشارة إلى الخارج حتى تصبح داخلية ، فحين تصبح الكلمة داخلية وتندمج مع « الكلى » الذى تدل عليه . تستخدم كاسم فى الاتصال بين الناس(٣) ، وهنا يقول هيجل : « الاسم : وحدة حين نفهمها لانكون بحاجة إلى رؤية ما تدل عليه من موضوع .... الاسم : تمثيل بسيط غير متخيل »(٤) .

أما مستوى التفكير ، وهو المستوى الثالث للغة فإنه جانب الفهم والعقلانية ، ويرى هيجل بطريقته الجدلية أن هذا الجانب ينشق على نفسه ، حيث ينشطر الفكر كفهم فى اتجاهين: اتجاه عملى ، أو كما يسميه العلم الخالص الذى هو الشعور فى مباشرته الواقعية قبل أن يصير روحاً ، واتجاه نظرى ، أو كما يسميه اتجاه الوجود الخالص الذى هو الروح أو المقولة العقلية أو الفكر أو اللغة حيث يكون انتظامها فى مفاهيم.

---

(١) الحدس فى نظرية هيجل هو وحدة الذاتية والموضوعية .
(٢) راجع اللغة والأسلوب ص ١٢ .
(٣) الموضع السابق .
(٤) انظر اللغة والأسلوب ص ٣٦ (نقلا عن هيجل) .

أما الاتجاه العملى فإن مضمونه منذ البدايه شىء موجود له مباشرة ، وله وجود ، وموقف العقل أمامه هو موقف من يصل إلى معرفة شىء قائم ، أى العلم بالشىء .

وأما الاتجاه النظرى فإنه يبدأ من بعد هذا التعرف والعلم بالموجودات حيث يبدأ عالم العقل ، أو قل يبدأ الفكر فى الانفصال عن الواقع لإيضاح الوجود ، وبيان علائق المعانى ، والفكر فى هذه المرحلة يأخذ شكلا تحليليا ثم تركيبيا ، حيث يكون ثمة استرجاع وتخيل وتذكر . . . وفق قوانين عقلية منضبطة من أجل إيضاح نفسه عبر تعبير حسى هو اللغة — بالنسبة لمجالنا ، ومن ثم تتحقق نظرية هيجـــل فى الفن : الفن هو التعبير الحسى عن مضمون مثالى .

وهنا نحب أن نقول : إن الحقيقة فى الفن ، بل فى الأدب ، بل فى العلوم الإنسانية كلها — من واقع حديث هيجل — هى حقيقة الفكر العقلى المرتب ، حيث إن الأديب يعرض وجهة نظره عن العالم ، وهذه نقطة هامة طالما اختلف فيها الباحثون(١) ، لقد أصبحت قضية الفكر الأدبى — عند هيجل —

---

(١) اعتنق كثير من الأوربيين إبان استعادتهم للثقافة اليونانية رأى أفلاطون القائل إذا لم يكن حقيقة فهو كذب ، ولكن مع استمرار النهضة والتقدم العلمى بدأ اهتزاز هذا الاعتقاد حتى قال رائدهم سبينوزا : ابحث عن المعنى وليس عن الحقيقة (راجع نقد النقد ص ٢٠ ، ٦٦ ، ٩٣) ، ورأى هيجل الذى نعرضه الآن يحسم هذا الخلاف ، ولذلك أكده الكثيرون بعد ذلك فقال رولان بارت « ليست مهمة الناقد إعادة تكوين مرسلة المؤلفات وإنما فقط نسقها » (انظر نقد النقد ص ٦٦) ، ورأى أليوت أن الحقيقة من اختصاص المفكرين المنهجيين ، وليس الفنانون كهؤلاء المفكرين ، وإن كانوا يحاولون أن يكونوا كذلك (انظر نظرية الأدب لرينيه ويلك وأوستن وارين ص ٣٥) .

قضية تراكيب لغوية ، يتولى فيها المنطق مهمته فى عصمة الفكر عن الزلل ، إنه العلم القادر على أن يثبت صحة النظام اللغوى الداخلى للأدب ، حيث إنه العلم القادر بمنهجه على إضاءة الطريق للأدباء لكى يتحدثوا عن أغراضهم ومراميهم ، وإضاءة الطريق للقراء والناقدين كى يتفهموا مقاصد الكلام ومعانيه .

المثالية الموضوعية للغة عند هوسرل (١٨٥٣ — ١٩٣٨) :

رأى هوسرل أن مستويات دراسة اللغة عند هيجل قائمة على الاضطراب والخلط ، ذلك أنها لم تضع حداً فاصلا بين دور الأنا المتعالية(١) التى تضع دلالات الأشياء وعلاقاتها ، ودور الأنا(٢) التى تستعمل اللغة وفق هذه الدلالات من حيث الوعى الخاص بكل منهما ، بل إنها بعبارة أدق أهملت دور وعى الذات الفردية التى تعيش فى العالم وتختلط به ، كما أنها حيث جعلت الأدب (التراكيب العقلية اللغوية) غير منفك عن موضوعه قد أهدرت وقائع الفكر والمعرفة التى نحياها فى صميم وعينا المعاش ، صحيح أنها قد جعلت القوانين المنطقية تضبط هذه التراكيب(٣) ، لكن القوانين

---

(١) تذكر أن هيجل يقصد بالأنا المتعالية : العقل المطلق أو الله .

(٢) المقصود بهذه الأنا : العقل البشرى الذى يصنع التراكيب الأدبية .

(٣) من التعريفات الشائعة للمنطق أنه علم قوانين الفكر ، والقوانين الثلاثة التى يخصونها عادة هى : قانون الهوية ، وقانون التناقض ، وقانون الرافع الثالث ، أو الثالث المرفوع ، وقانون الهوية يعنى أن الشىء دائما هو هو ، أى فيه ذاتية خاصية يحتفظ بها دون تغيير ، أنا هـو أنا ، (وصياغته المنطقية أ هى أ ، أو أ = أ) وقانون التناقض يعنى إنكار إمكان الجمع بين الشىء ونقيضه ، فلا يصح أن يصدق النقيضان : هذا الشخص طالب وليس بطالب ، (وإحدى صور صياغته المنطقية أ لا يمكن أن يكون ب ولا ب معاً) ، وقانون الثالث المرفوع يعنى أن أحد =

المنطقية لا تنبئنا بشيء عما ينبغي أن يكون ، إنها تحدثنا فقط عما هو كائن في صميم الوجود ، أما الذي يحدثنا عن الذي ينبغي أن يكون فهو وعينا المعاش[1] ولنضرب لذلك مثلا فنقول : إن قانون التناقض لا ينص على أن من غير الممكن إصدار حكمين متناقضين ، أو النطق بعبارتين متناقضتين ، بل هو ينص فقط على أنه لا يمكن أن تكون لشيء واحد بعينه خاصيتان متناقضتان فيما بينهما ، من هنا كانت فكرته الجديدة فلسفة الظواهر (الفنومنولوجيا)[2] التي يمكن أن نعتبرها بالنسبة لموضوعنا اقترابا من تحديد ماهية اللغة الأدبية .

= المتناقضين لابد أن يكون صادقاً ، إذ ليس هناك احتمال ثالث بجانب المتناقضين يمكن أن يكذبهما معا ، لأن المتناقضين يقتسمان العالم فيما بينهما إلى قسمين: هذا الشيء إما أن يكون كرسياً أو غير كرسي (أهم صيغه المنطقيه أ إما أن تكون ب أو لا ب) — راجع حديث هذه القوانين في كتب المنطق ، وقد نظرناه في كتاب د/ محمد مهران : مدخل إلى المنطق الصوري ٤٢ — ٥٦ .

(١) لأنه يتوافق مع التغيرات المستمرة في الكون ، يقول كوتيرا عن القوانين المنطقية المشار إليها : إنها لا تكفي لتبرير أبسط عملية من عمليات الاستنباط . هذا ، ويبدو أن كثيراً من المناطقة لا يعتدون بهذه القوانين من واقع أنها تتحدث عن العالم كشيء ثابت ، بينما كل شيء في العالم يشير إلى أنه متغير ، وهـــذه عبارة هيراقليطس الشهيرة (إنك لا تستطيع أن تنزل النهر مرتين لأن مياهاً جديدة تغمرك باستمرار) - انظر المرجع السابق (الموضع السابق).

(٢) يقول الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه دراسات في الفلسفة المعاصرة - الجزء الأول ص ٣١٨ « ليس من السهل أن نجد تعريفاً جامعاً مانعاً للفنومنولوجيا ، ولكننا قد نستطيع أن نقول بصفة عامة إنها منهج ينحصر في وصف الظاهرة ، أو في وصف ماهو « معطى » على نحو مباشر ، ولعل هذا ماعناه هوسرل نفسه حينما كتب يقول : (إن الفنومنولوجيا وصف خالص محايد وهو مجال الواقع المعاش (أو الخبرة من حيث هي كذلك) ، والماهيات التي تتمثل في هذا المجال) » .

تتلخص فكرة هوسرل فى الحديث عن ماهية اللغة الأدبية فى كلمة موجزة هى (الدراسة الوصفية للغة الأدب) ، وتهتم هذه الدراسة بجانبين متداخلين : موضوعى ، وذاتى .

الجانب الموضوعى :

يتعلق حديث هذا الجانب بما هو موجود فى العالم من أشياء (موضوعات - معطيات - ظواهر ... إلخ) تبدو للوعى أو الشعور أو الذات الفردية التى تعيش فى العالم وتختلط به ، وإذا شئنا تعبيراً فلسفياً يتفق مع النقد الذى وجهه هوسرل لهيجل فإن هذه الأشياء هى موضوع المنطق وقانون الكائن فى صميم الوجود ، حيث ينتمى معنى هذه الأشياء إلى عالم مثالى أو قل يندرج تحت نظام ماهوى(١) ، أما إذا لم نشأ فإننا نعود مرة أخرى إلى محتويات الكون لنقول إنها الموضوعات المعروضة أمام الأديب لكى يتحدث عنها .

وهنا يجب أن نتحدث عما أسماه هوسرل المنهج الفنومنولوجى فنقول : إن لهذه الموضوعات معانى أو دلالات موضوعة من قبل العقل المطلق بتعبير هيجل أو الأنا المتعالية أو الذات الترنسندنتالية أو الوعى الخالص بتعبير هوسرل يمكن توضيحها أو الوصول إليها أولا لتكون هى الأساس

---

(١) يقول الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه المشار إليـــه (٣٢٣/٣٢٤) : « للمنطق - فى نظر هوسرل- مجال خاص ، ألا وهو مجال المعانى أو الدلالات، والواقع أننا حينما ندرك معنى أى اسم أو أية صفة ، فإن ما يعبر عن هذا الحد أو ذاك لا يمكن أن يعد - بأى حال من الأحوال - جزءاً من الفعل المقابل الذى يضطلع به الذهن ، وإنما نحن هنا بإزاء « دلالة » تمثل « العنصر الثابت » الذى يظل باقياً فى وجه الكثرة اللامتناهية من الخبرات الفردية ، وهنا تظهر الثورة الكبرى التى أحدثتها الفنومنولوجيا فى عالم الفلسفة » حيث اكتشفت ثراء مفهوم (الدلالة) بتلك الخبرات الفردية .

فى الاستعمال الصحيح(١)، وسبيل ذلك كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم : « لنفترض (مثلا) أننا نتصور ذلك الكائن الخرافى الذى يسمونه (القنطور)، فلابد لنا فى هذه الحالة من أن نميز بعناية هذا الموضوع نفسه عن أفعالنا النفسية »(٢). ولا سبيل لنا لبلوغ ماهية هذا الكائن إلا عن طريق ما أسماه هوسرل بالرد الماهوى الذى يرى فيه أن نضع بين قوسين (يعنى نستبعد) الصفات العرضية له من أجل الكشف عن تلك الصفات التى يؤدى محوها إلى اختفائه نفسه. ولكن لما كان من غير الممكن لهذا النحو أن يتحقق من خلال تجربة واحدة، فإنه لابد لنا من أن نعدد - ولو على سبيل التخيل - تلك المظاهر، وحينما نصل إلى هذا الباقى الذى لو حذف لأدى حذفه إلى القضاء على هذا الكائن نفسه، فهنالك نكون قد شرعنا فى تحديد الماهية(٣).

---

(١) سيأتى بعد قليل عندما ننتهى من الحديث الفاسفى وننتقل إلى الحديث اللغوى أن نقول : إن المقصود بذلك هو المعنى المعجمى للألفاظ، أما هنا فهو المعنى الماهوى أو المعنى الكلى .

(٢) دراسات فى الفلسفة المعاصرة ٣٢٧/١ .

(٣) يرى هوسرل أن الماهيات حقائق عينية تظل قائمة وتعبر عن وقائع مستقلة أو مضامين حقيقية قائمة بذاتها، فإذا قلنا : ما العدالة ؟ فإننا نجيب بأنها هى الطبيعة المشتركة للأفعال العادلة، أى الشىء الثابت الذى لا يتغير فى هذه الأفعال (راجع مثال القنطور الذى ذكرناه)، بينما الفلاسفة الوضعيين - ويسميهم هوسرل الإسميين وإمامهم هيجل، لأنهم لم يتعرضوا للجانب الواقعى للألفاظ الكلية وأهملوه، وانصبت دراساتهم على الأسماء الكلية - أقول الفلاسفة الوضعيون يرون أن معنى اللفظ الكلى يتحقق من خلال أفراده، وهم فى نفس الوقت لايعتدون بهذه الأفراد، فالإنسان عندهم مثلا هو اللفظ المعتد به، وليس زيداً أو عمراً، وإن كان معنى لفظ (إنسان) يؤخذ من صفات زيد وعمرو الجوهرية، على النحو الذى بيناه . هذا، ويجب أن ننوه بأن هناك حقيقة كلية عينية مثل رجل، إنسان، =

وهنا يأتى دور التفكير أو التأمل أو الوعى فى عملية إدراك الماهيات ، وهذا ماسنتحدث عنه فى الجانب الذاتى .

الجانب الذاتى :

يتعلق حديث هذا الجانب الذاتى بتحديد دور الشعور أو الوعى فى تحديد المعنى الماهوى ، ويعتبر هذا الجانب هو الجانب الأهم فى المنهج الفنومنولوجى لبحث الأشياء أو الموضوعات أو الظواهر ، ذلك أنه ليس الموضوع من وجود أو دلالة إلا بالنظر إلى تلك الفاعلية التى يمارسها الذهن حين يتجه إليه من أجل الإحاطة به ، فالمعرفة الكاملة للأشياء (الموضوعات) لا تتحدد فقط بالرد الماهوى ، وإنما أيضا عن طريق الحركة القصدية المستمرة من جانب الوعى إليها .

والوعى عند هوسرل نوعان : وعى خالص ، وهو وعى الذات المتعالية[1] التى تفرض[2] تصورها على الأشياء حين تنعكس على نفسها مؤكدة خبرات ذاتها الفردية ، ومحققة لأحلامها المستقبلية ، وهذا الوعى هو الذى يمكن أن نطلق عليه الوعى الماهوى للأشياء ، ووعى الذات التجريبية الفردية التى هى على اتصال دائم ، وقصد مستمر ، بل اندماج تام مع أشياء

= وهناك حقيقة كلية مجردة تتأتى من صفات الحقيقة العينية مثل الرجولة ، والإنسانية وليس بلازم أن يكون لكل حقيقة عينية حقيقة مجردة ، فلا يؤخذ مثلا من منضدة : منضدية ، ولا من شجرة : شجرية (راجع فى مثل هذه الدراسات كتب المنطق ، وقد راجعناه فى كتاب د/ محمد مهران مدخل إلى المنطق الصورى ص ٦٤ — ٨٦) .

(١) المقصود بها الذات الاجتماعية عند هوسرل .

(٢) يكون هذا الفرض بعد العمل على تجميع الخبرات الفردية المنعزلة فى إطار عام هو الإطار الاجتماعى كما سنشير الآن فى حديث بناء الوعى الخالص .

العالم وموضوعاته ، تباشره بإدراكها الحسى المعايش له ، وتكون خبراتها منه ، ويسمى هو سرل هذا الوعى باسم التأمل أو التفكير(١) .

(١) مما يدور فى الفكر الاوربى من وحى المجال الميتافيزيقى أن ثنائية الروح والجسد (العقل والمادة) لما ظهرت على الأرض فى شكل إنسان كانت غير واعية بذاتها (والمثل المؤكد لذلك فى المجال الدينى - وفق اعتقاد الكتابيين منهم - آدم قبل الأكل من الشجرة المحرمة ، فالذات هنا واعية أو مدركة لما حولها من معطيات حسية ، كما أنها واعية ومدركة لحضورها فى الزمان والمكان ، لكنها ليست واعية بذاتها كجسد وروح) .

أما الوعى الخالص فيأتى للذات بعد أن تكون صوراً عن نفسها من خلال أفعالها (ذكرنا فى المجال الاجتماعى أن هيجل ضرب مثلا لانعكاس الذات على نفسها فى طريق تأملها لنفسها بالطفل يقذف الأحجار فى النهر ، ثم يقف متلذذاً بالدوائر التى ترتسم على صفحة الماء رائياً فيها شيئاً يستطيع أن يتأمل فيه ما خلقه هو بذاته) ، وتمثل هذه الصور الخبرات الجزئية لدى الذوات الفردية حيث تتجمع فى إطار واحد . ومهمة الوعى الخالص أن يحدد المعانى الكلية (الماهوية) للأشياء حتى تستضىء بها الذات الفردية فى متابعتها لمباشرة موضوعات عالمها مرة أخرى .. وهكذا .

فرؤية هوسرل - كما يقول د/ زكريا إبراهيم فى كتابه المشار إليه من قبل - هى أنه يرى الفلاسفة الوضعيين يخلطون (العيان) بصفة عامة مع (العيان الحسى أو التجريبى) ، فضلا عن أنهم لا يفهمون أن لكل موضوع حسى فردى صورة أو ماهية .

وإذا أردنا أن نقرب هذا الأمر إلى الأذهان بلغة الطفل - كما فعل سشهى - نرى معه أن اللغة الانفعالية - أى ذات الوعى الفردى بالنسبة لموضوعنا - أسبق - فى ظهورها عند الطفل من اللغة النحوية ، فالفكرة تخرج - فى بادى الأمر - مختلطة بعناصر انفعالية - أى من واقع المباشرة الحسية فى موضوعنا - لا تلبث فى التلاشى تدريجيا إلى أن تظهر الفكرة واضحة متماسكة مترابطة ، وفى هذه الحالة تبدأ اللغة

وطبقا للمنهج الفنومنولوجى فى الوصول إلى ماهية الوعى الخالص فإن علينا أن نعزله عن ما هو عارض بالنسبة له ، بمعنى أن نضع بين قوسين - كما هو تعبير هوسرل - العالم (الأشياء) كما نضع أيضا المؤثرات النفسية والاجتماعية والحضارية ... التى يمكن أن تؤثر عليه(١) ، حتى إذا ما وصلنا إلى نقطة العلاقة المحضة التى ترتكز عليها عملية إدراكنا الموضوع حيث تؤثر هذه النقطة فى تحديد ماهيته ، والتعريف به معرفة تامة ، وهذا هو الذى يسميه هوسرل (الرد الفنومنولوجى) ، يقول د. زكريا إبراهيم متحدثاً عن الوصول إلى الماهية الخالصة عند هوسرل : « وهوسرل يضيف إلى عملية الرد الماهوى (أى رد الأشياء إلى ماهيتها) عمليات أخرى من الرد ، من أهمها عملية الرد الفنومنولوجى التى تنحصر لا فى وضع الوجود بين قوسين فحسب ، بل فى وضع كل ما لا يجمعه أى ارتباط (أو تضايف) بالوعى الخالص بين قوسين أيضا ، والنتيجة التى تترتب على هذا الرد الأخير هى أنه لن يتبقى من الموضوع سوى ما هو (معطى) أو (مقدم) للذات »(٢) .

وننتقل الآن من الحديث الفلسفى إلى الحديث اللغوى فنقول : إن

= النحوية ذات القواعد المنظمة فى الظهور ، تقول الدكتورة نوال محمد عطية فى كتابها (علم النفس اللغوى ص ٣٨) : « تختلط الانفعالية بعبارات الفكر ، وتؤثر فيها تأثيراً واضحاً ، إلا أن التغير الانفعالى لدى الفـــرد دائم ومستمر ومتجدد تبعاً لظروف الموقف ومتطلباته ، وبالتالى تتأثر به العبارة اللغوية ، إذ أن الفرد لا يكرر - مطلقا - عبارة لفظية بحذافيرها مرتين ، ولا يستعمل لفظاً بعينه مرتين بنفس الشحنة الانفعالية التى سبقت » .

(١) يعنى أن نضع وعى الذات الفردية المادية بين قوسين ، ويجب أن نتذكر هنا أن هوسرل يرى - كما يرى هيجل - أن الذات لها وجودان : وجود مادى ، ووجود روحى .

(٢) دراسات فى الفلسفة المعاصرة ٣٢٩/١ .

الوعى الخالص هو الفكر ، وهو مرتبط بشكل مطلق بالحديث عن الموضوع أو الشيء فى الوجود ، وهو أوسع مجالا من حديث الأدب واللغة ، ذلك أن له أنماطاً مختلفة من التعبير ، فالفرح -مثلا- يمكن التعبير عنه بالرقص ، وبالأدب ، وبالرسم .... إلخ ، والوعى الخالص - أو الأنا المتعالية - هى التى تمنح كل هذه التعابير طرقها الخاصة ، وبالنسبة للأدب تمنح الأنا المتعالية طريق الأدب - وهو اللغة - التراكيب اللغوية التى تستند إلى قواعد النحو والصرف ... إلخ ، والتى ينتج عنها المعنى ، ومن ثم يأتى دور وعى الذات التجريبية الذى سنتحدث عنه الآن ، ولكن قبل ذلك نقول : إن هذا الوعى الخالص هو الطابع المثالى للغة ، وهو الذى يطلق عليه لفظ الكلام ، كما يطلق عليه أيضا اسم الفكرة ، أما الدلالات فهى شيء ناتج عن أفعال الفكر ، وعلاقاته بموضوعاته ، وهى وقائع لكل من الكلام ، والفكرة(١) .

يبدأ حديث الوعى للذات التجريبية عند استخدامها للتراكيب اللغوية الممنوحة لها باختيار ماهو مناسب لإدراكها الحسى ، أو قل لتأملها فى مباشرتها الحياتية من أجل استخراج المعنى الاجتماعى المعاش (الهوية الموضوعية للدلالات فى مقابل الهوية المثالية السابقة فى حديث الوعى الخالص) .

وللوعى الذات التجريبية دور هام فى إعطاء الشحنات الوجدانية للكلمات المثالية، ذلك أنه هو الحديث الفياض بالخواطر والمشاعر لأفراد هذه الذات، وإذا كان الوعى الخالص قد أعطى الكلمات معناها المثالى أو الماهوى بلغة الفلسفة (المعنى المعجمى بلغة الأدب) فإن الوعى الفردى هو المتكفل

---

(١) اللغة والأسلوب ص ١٤ .

بحديث الأدب جملة و تفصيلا بعد ذلك ، ذلك أن كل لفظ يثير فى نفس الأديب (وكذلك فى نفس المتلقى) الكثير من الخواطر والمشاعر والأحاسيس يقول د. عدنان بن ذريل : « النحو القبلى والخالص فى نظر هوسرل هو الذى يعطينا القوانين التى تسمح لنا بأن ننفصل عن التجربة المباشرة والحدسية للعالم ، وتساعدنا بالتالى فى توليد موضوعات الأفكار ، وأيضا فى رفع تجربتنا إلى ملإ من الوضوح التأملى ، وتأليف جمل ذات تراكيب صحيحة ، تعبر عن مقاصدنا بواسطة المفاصل الموضوعية التى تعكسها »(١) ، كما يقول : « هناك فى الظواهر الهوسرلية جانبان : جانب النفسانية ، وجانب المنطقية ... حرص هوسرل بواسطتهما على تكريس مايسمى بالكيانات الموضوعية المثالية ، والتى هى شىء من تجريبية الشعور القصدى ، وأن الامكانية التى للفكرة أن تستفاد لغويا ، هى فى رأى هوسرل ، من خصائص الكلمات ، والجمل ، كوحدات مثالية تقوم بها (الهوية) الموضوعية للدلالات »(٢) .

وهوسرل يقسيم عملية التفكير أو التأمل على أساس عملية الاستبقاء أو الاختزان فيقول : « إن الظاهرة المعاشة تظل باقية - بلحمها ودمها - عن طريق عملية « الاختزان » أو « الاستبقاء » ، وإن كانت تتخذ طابعاً آخر ، إذ يصبح وجودها هو وجود الشىء الذى انقضى فى الزمان ، ولنضرب لذلك مثلا فنقول : إن سورة الغضب التى استبدت بى بالأمس ، لازالت موجودة ضمناً بالنسبة إلىّ ، مادام فى وسعى (عن طريق عملية التذكر) أن أستعيدها ، وأحدد ظروفها ، وأسترجع بواعثها ... إلخ ، فهذا الغضب ماثل - بوجه ما من الوجوه - فى صميم حاضرى الحى ، بدليل أننى حتى إذا قررت (وفقاً لقوانين علم النفس التجريبى التى تقول بانحلال الذاكرة أو انطماس معالم التذكر)

---

(١) المرجع السابق ص ١٥ .

(٢) المرجع السابق ٣٦/٣٧ .

أن خبرتى المعاشة عن الغضب فى الوقت الحاضر قد تغيرت أوضعفت ، فإنى أفترض ضمنا أن لدى خبرة معاشة عن حالة الغضب الماضية هى بمثابة ذكرى تمدنى بها الآن ذاكرتى الخاصة »(١) .

وبعد ، فإننا نخلص من حديث هوسرل إلى القول بأن ماهية اللغة الأدبية لها أصل كونى بلغة الفلسفة ، أو معنى معجمى بلغة الأدب ، هو من وضع الذات المتعالية (الجماعية) يحفل بالصياغات العقلية ، والمفاهيم التصورية التى تحفل بها خبرات أجدادنا وأسلافنا الأولين فى الحياة القديمة ، كما أن لها معنى متجدداً يحفل بخبراتنا المعاشة حديثا ، ومن هنا فإنها تعبر عن اختيار ذاتى للأديب يعنيه ويقصده ، وإذا أخذنا جانب المتلقى للعمل الأدبى فإن هذه اللغة الأدبية تتسع به إيحاءوتأثيراًقدر اتساع خبراته المعاشةالحديثة،وخبرات مجتمعه القديم ، وهذا هو معنى المثالية الموضوعية للغة الذى دعا إليه هوسرل، وهو مبدأ نقدى هام فى دراسة وقائع الفكر والمعرفة(ومنها الأدب)دراسة وصفية محضة .

انبثاق الدراسات الأدبية والنقدية بين يدى الفلسفة اللغوية :

سارت الدراسات اللغوية بعد كلا هذين الفيلسوفين العملاقين فى اتجاهين: اتجاه يرى أن لغة الأدب هى لغة الفنون الجمالية التى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب ، إنها صيحة الروح التى تجد صداها فى روح أخرى ، ومن ثم رأى عدم الاقتراب منها شرحاً أو تحليلا لأن أيا منهما ـ الشرح والتحليل ـ غالباً ما يكون مصحوباً بكثير من المساوىء المفسدة ، فضلا عن أن ذلك يحول الانتباه من جوهر الشىء إلى عرضه ، وهذا الاتجاه يتزعمه الناقد الإيطالى الفيلسوف بندتوكروتشيه ، واتجاه يرى أن النصوص الأدبية نصوص لغوية قد أخذت الطابع الفنى المميز ، ومن ثم يجب البحث فى سر تمييزها ، وهذا

(١) دراسات فى الفلسفة المعاصرة ١/٣٦٥ .

الاتجاه هو الاتجاه العام للدراسات الأدبية والنقدية ، وسنحاول الآن عرض هذين الاتجاهين سائلين الله التوفيق .

أولا : لغة الأدب عند بندتوكروتشيه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) .

أخذ بندتوكروتشيه على هيجل أنه يرى معانى الكلمات بعيداً عن تطورها الحضارى ، كما أخذ على هرسرل أنه فصل بين لغة الأدب ومضمونه قائلا عن الأول : إنه لم يستطع أن يوحد بين التاريخ والفلسفة فى حين أن التاريخ ليس سوى الفلسفة نفسها ، ولكن فى صورة عينية ملموسة ، أما الثانى فإن فكرته (فنومنولوجيا الروح) ليست سوى فنولوجيا الخطأ (١) ، من هنا وضع نظريته التعبيرية الجديدة التى تعتبر على حد قول بعض الباحثين . « أول دراسة منهجية للتعبيرية فى الفن وربطها بعلم الجمال »(٢) .

وقبل أن أبدأ حديث هـــذه النظرية أود أن أقول إننى لن أخوض فى تفصيلاتها الفلسفية خصوصا أننى الآن أبدأ حديث نقد الأدب فلا مجال أن أعيد القارىء مرة أخرى إلى المجال الفلسفى ، لكنى مضطر أن أشير إلى بدايتها الفلسفية ، فأقول وبالله التوفيق .

بداية هذه النظرية فكرة دراسة النشاط الروحى عند بندتوكروتشيه ، حيث رأى أن « لهذا النشاط صورتين : صورة العلم ، وصورة العمل ، وكلمة « العلم » عنده تشير إلى المعرفة البشرية بوجه عام ، ولكن هذه المعرفة إما أن تكون حدسية عيانية ، وإما أن تكون منطقية تصورية ، والمعرفة الأولى منهما معرفة عن طريق الخيال ، فى حين أن الثانية منهما معرفة عن طريق

---

(١) دراسات فى الفلسفة المعاصرة ١/١٢٤ .

(٢) انظر ص ١٣٦ المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية للدكتور نبيل راغب .

الذهن ، والفارق بين المعرفة الجمالية والمعرفة الذهنية أو التصورية، أن الأولى منهما معرفة بالفردى فى حين أن الثانية منهما معرفة بالكلى ، ومعنى هذا أن ثمة شكلين من أشكال المعرفة : معرفة بالأشياء ، ومعرفة بالعلاقات ، معرفة مولدة للصور ، ومعرفة مولدة للمفاهيم .

« وأما العمل فإنه ينقسم - بدوره - إلى صورتين : نشاط اقتصادى يهدف إلى غايات فردية ، ونشاط أخلاقى يهدف إلى غايات كلية »(١) . ونحن لا يعنينا من هذا كله إلا حديث المعرفة الجمالية التى ذكر أنها لا تكون إلا عن طريق الخيال ، والتى ألف فيها كتابه (علم الجمال كعلم للتعبير واللغة العامة) ليلفت انتباه علماء اللغة - على حد تعبير بعض الباحثين (٢) - إلى أنه كلما قمنا بتحليل قطاع من التعبير وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة جمالية .

يعرف فيلسوفنا الفن بأنه : « تركيب جمالى أولى مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان »(٣) ، ويوضح هذا التعريف الدكتور زكريا إبراهيم فيقول : « يرى كروتشيه أن الفن عيان أو حدس ، بمعنى أنه معرفة تخيلية فردية تنصب على الأشياء وتولد بعض الصور »(٤) ، ثم يقول : إن كروتشيه استعار لتوضيح تعريفه كلمة كانط : « إن العاطفة بدون الصورة عمياء ، والصورة بدون العاطفة جوفاء »(٥) .

ونحن بعد هذا نرى أن التعريف وإيضاحاته يركز على نقاط ثلاث هى : العاطفه ، الصورة ، الحدس ، ومن هنا فإننا سنحاول شرحها .

---

(١) دراسات فى الفلسفة المعاصرة ١٢٦/١ ، ١٢٧ .

(٢) دكتور صلاح فضل فى كتابه (علم الاسلوب ، مبادئه وإجراءاته) ص ٤٠ .

(٣) دراسات فى الفلسفة المعاصرة ١٣١/١ (نقلا عن كروتشيه) .

(٤) المرجع السابق ص ١٣٠ (الجزء الأول) .

(٥) المرجع السابق ١٣١/١ .

أولا : العاطفة : ذكر(١) كروتشيه أن العاطفة هي الحالة النفسية للأديب أمام شيء ما ، وأنها ليست مضمونا خاصا عنده ، إن كل منظر في الكون يمكن أن يصبح حالة نفسية للأديب إذا نظر إليه بطريق الحدس - أى الخيال - وهذه النظرة تختلف عن الإدارك العقلى من حيث إنها يمكن أن تتم بعيداً عن هذا المنظور إليه ، بل يرى بعض الباحثين(٢) أن النظرة الحدسية تستلزم أن يكون موضوعها غائبا ، فالفنان - على حد تعبيره(٣) - عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو فى طريقة حديثه أو ضحكه أو سلوكه مع الناس ، لا يعطينا صورة (على) المادية ، وإنما يعطينا صورة (على) كما كما تتراءى له أو كما يتخيله هو غائباً أو حاضراً ، وفرق كبير بين صورة (على) وبين (على) نفسه ، ففى مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليا) نفسه ، أما فى مجال التخيل الشعرى فيكون الموضوع هو صورة (على) ، والفرق بين (على) وبين صورة (على) كالفرق بين الشيء المادى الخارجى الثابت وبين الشيء المتحرك الذى يظهر ويختفى .

فالعاطفة إحساس أو شعور يكون من الأديب تجاه شيء ما يولد به صورة ثم يترجمها إلى رموز لغوية .

ثانيا : الصورة : هى الفكرة النابعة من شيء ما اتجه إليه الأديب بحدسه الخيالى المبدع فتوافقت مع عاطفته أو انفعاله الأصيل ، يقول كروتشيه « الصورة هى الصورة المشعور بها »(٤) ، والحدس الفنى عند المبدع دائماً ما يكتشف فى الطبيعة مايوافقه من صور تكون العمل الفنى ، ومن ثم يكون

---

(١) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر د/ محمد زكى العشماوى ص ١٦٥ .

(٢) المرجع السابق ٨٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٩٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١٦٥ (نقلا عن كروتشيه) .

عمله الاختيار والتأليف والتركيب ، يقول كروتشيه : « إذا كان الحدس يجنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، فينبغى أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد ، وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخيير بينها ، وضمها بعضها إلى بعض فى أى عمل فنى ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع »(١) .

ثالثا : الحدس : هو ذلك الجانب المعرفى الذى يتأتى عن طريق الخيال ، وهو غير الجانب المعرفى الذى يتأتى عن طريق العقل ، كما قدمنا فى مقولة كروتشيه فى مطلع هذا الحديث ، والصور التى تتأتى من هذا الجانب غير الصور التى تتأتى من جانب المعرفة العقلية ، فالصور العقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به ، وتقف إثارتها عند أوجه الشبه ، ويقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفى لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الايحاء ، بينما الصور فى المجال الفنى صور إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة فى الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا التشابه بالشعور التام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التى تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلا عضويا حيا .

ولا ينفصل الحدس عن التعبير عند كروتشيه ، كما يفعل البعض حيث يميزون بينهما فيقولون : إن التجربة باعتبارها موضوع الانفعال والتصوير هى باطن الفن ومضمونه ، وإنما يستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنها هى ظاهره وصورته ، يقول كروتشيه : « الواقع أننا لا نعرف

(١) المرجع السابق ص ٦٩ (نقلا عن كروتشيه) .

إلا حدوساً معبراً عنها ، فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ »(١) ، ويقول فى موضع آخر : « فسيان — إذن — أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز فى صورة ، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصور ، وأن الصورة هى الصورة المشعور بها »(٢) .

النظرية التعبيرية للفن :

يتركب العمل الفنى من أشياء مادية ، هى بالنسبة لنا هنا — مجال الأدب — الكلمات أو الصور الأدبية التى يختارها الأديب للتعبير عما يريد ، لكن ذلك مشروط — كما يقول كروتشيه — بأن يكون على هيئة فنية عمـــدتها : العاطفة والصورة ، فليس المهم هو الرص المادى للألفاظ اللغوية أو الصور الخيالية ، وإنما المهم هو الهيئة التعبيرية التى تهدف إلى التأثير الفنى ، يقول كروتشيه : « إن العاطفة ، لا الفكرة ، هى التى تضفى على الفن مافى الرمز من خفة هوائية : تشوف محصور فى دائرة تصور : ذلكم هو الفن ، وفى الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور ، ولا يكون التصور إلا بالتشوف ، ومانعجب به فى الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التى تكتسبها حالة نفسية ، وذلك هو ماندعوه فى الأثر الفنى بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة .

وماننكره فى الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، نراها تتنضد بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم نرى المؤلف ينظمها فى وحدة معينة ، فيستعمل لهذا الغرض تصميماً مخبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفيا

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٦ (نقلا عن كروتشيه) .
(٢) المرجع السابق ص ١٦٥ (نقلا عن كروتشيه) .

خارجاً عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا فى أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا ، لأننا لانراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما هى تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التى تأتى من القلب لتنفذ إلى القلب .... هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز ، وقد أصبحت اليوم فى عداد الأفكار الدارجة هى أن «كل الفنون تقترب من الموسيقى » ، والأصح أن نقول : «كل الفنون موسيقى » ، إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفى للصور الفنية ، مستبعدين الصور التى تبنى بناء آلياً أو ترسف فى أثقال الواقعية ، وهناك فكرة أخرى لا تقل عن هذه شهرة ترجع إلى فيلسوف سويسرى ، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية، هى أن «كل منظر حالة نفسية » ، وتلك حقيقة لاشك فيها ، لا أن المنظر منظر ، بل لأن المنظر من الفن »(١)، ويقول فى موضع آخر : « الواقع أننا لانعرف إلا حدوساً معبراً عنها ، فالفكرة لاتكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحناً موسيقياً مالم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية مالم تظهر بخطوط وألوان، ولست أحتم أن تنطق الألفاظ جهاراً ، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة ، ولا أن تثبت الصورة على خيش ، ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ فى كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنت داخل الأذن ، ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا رأيتها تترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية .... إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه لما بقى هنالك

---

(١) المرجع السابق ص ١٢١ ، ١٢٢ (نقلا عن كروتشيه) .

فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم ، بل لما بقى شىء البتة ، فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافى وهذه الأبحر ، وليس فى وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم ، اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله ، فى كل خلية من خلاياه ، وفى كل عنصر من هذه الخلايا ، هو فى الوقت نفسه بشرة »(١) .

بقى أن نقول : إن كروتشيه لا يرى للفن هدفاً نفعياً ، ولا أخلاقياً(٢) ، وفى المجال الأول نقتبس عبارته : « لما كان الفعل النفعى يتجه دائماً إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم ، فإن الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة ، لا شأن له بالمنفعة ، إذ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة وألم ، فما من فن فى لذة الشرب إرواء للظمأ ، وما من فن فى التجول فى الهواء الطلق تحريكاً للساقين ، وتنشيطاً للدورة الدموية »(٣) ، وفى المجال الثانى نقتبس قوله : « إن صورة ما قد تعبر عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، وليس ثمة قانون جنائى يحكم على صورة بالسجن أو بالإعدام ، بل ولا ثمة حكم أخلاقى يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ، ويكون موضوعه صورة »(٤) .

ونأخذ على عاتقنا الآن إيضاح هذه النظرية بطريقة أكثر بياناً فنقول : إن كروتشيه يستثيرنا بحديثه السابق أن نتحدث عن نقطتين :

الأولى : المنظر الذى يراه الفنان ويحوله إلى حالة نفسية تكون فناً — بالنسبة لنا أدبا — هو الموسيقى .

---

(١) المرجع السابق ١٦٦/١٦٧ (نقلا عن كروتشيه) .

(٢) أى مقصوداً لذاته ، ولكن كروتشيه يقبل ذلك تحت مظلة الذوبان فى العمل الأدبى مثل قطعة السكر التى تذوب فى السائل ، وسنوضح ذلك بعد قليل .

(٣) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ٢٠ (نقلا عن كروتشيه) .

(٤) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ٢٠ (نقلا عن كروتشيه) .

الثانية : لغة هذا الفن نابضة بالحياة حيث تنحدر من قلب الأديب إلى قلب المتلقى(١) .

والحديث عن النقطة الأولى يبدأ من حيث يبدأ الفنان فى فنه ، وهنا أحب أن أنقل بعض أقوال الفنانين حتى أكون موضوعيا فى بيان هـــذا الأمر ، يقول شلر : « عندما أجلس لأكتب الشعر ، فإن الشيء الذى أراه أمامى غالبا هو العنصر الموسيقى ، لافكرة الموضوع الواضحة ، وغالباً مالا أتفق ونفسى حول هذا الموضوع »(٢)،ويقول فلوبير : « عندما أكتب قصة ، تراودنى فكرة تلوين معين ، أو ما يقرب من هذا التلوين ، ففى قصة القرطاجية (سالامبو) أردت أن أضع لونا قرمزيا »(٣)، ويصف هونجر

---

(١) أطلق على هذه اللغة ـ أعنى لغة العاطفة ـ الأستاذ بوزما اسم لغة الماء حين كان يتحدث عن النظرية التعبيرية للفن عند كروتشيه ، ثم علق على ذلك تعليقاً طريفاً فقال : « كثير من ارتباطاتنا بكلمة عاطفة ارتباطات جريانيه . . . الأطفال والبنات ينابيع عواطف .. العاطفة تأتى على هيئـــة أمواج ، إنها تشبه مجارى الأنهار .. إنها تفيض وتفيض . وتوجد فيضانات وبحار للعواطف. بعض الناس يتدفق ، وبعضهم يهيج ، والغضب يغلى ، والإنسان يغلى كالماء ، والأسى يغمر ، والبنت الغريرة تذوب عاطفتها ، إذن فالكائن الإنسانى عبـــارة عن بركة وبجرى للعواطف يحتفظان بها ويدفقانها ، الكل يتدفق نحو خزانه . وخلف الخزان توجد تيارات حارة وباردة وفاترة وهادئة وباطنه ومعتدلة ومتموجة وناعمة ، وتوجـد ألوان عدة ، والعواطف مثل أفكارنا ، زاخرة مستعدة للاندفاع ولأن تثار ، وكلمة (تعبير) تتلاءم مع هذا » راجع بحث الأستاذ بوزما عن النظرية التعبيرية للفن عند كروتشيه فى كتاب دراسات فى علم الجمال ص ١٤٩ — ١٦٣ للأستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد .

(٢) ١٤١ بحث فى علم الجمال .

(٣) الموضع السابق .

مولد العمل الفنى عنده فيقول : « إنى أبحث أولا عن خط التحديد الخارجى للصورة ... المنظر العام للعمل الفنى ... لنقل - مثلا - إنى أرى قصراً يرتسم وسط ضباب قاتم لأحد الحدود ... هنا يقضى الانعكاس تدريجياً على هذا الضباب ، وأستطيع أن أرى بوضوح أكبر ، وأحياناً يأتى شعاع شمس ليضىء أحد أجنحة هذا القصر الذى يجرى بناؤه ، وهنا يصبح هـــذا الجزء لى نموذجاً .... وما إن تعم ظاهرة الضوء هذه حتى آخذ فى البحث عن موادى الأولية »(١) ، ويقول المصور جوجان عن لوحة رسمها : « إنى أعتقد أنها قطعة تصويرية رائعة ، لكنها ليست من نتاج يدى تماماً ، لأنى سرقتها من لوحة من خشب الشوح »(٢) .

ومن خلال هذه الأقوال نلحظ أربعة أمور :

أولها : أن الفن يمكن أن يكون اكتشافاً لفكرة موجودة فى الطبيعة ، ينطق بهذا صريح القول الأخير الذى نقلناه عن جوجان ، كما يمكن أن يكون خلقاً وإبداعاً غير مسبوق ، وذلك واضح فى النصوص الأخرى .

ثانيها : أنه مهما يكن الفن اكتشافاً أو خلقاً فهو ينشأ من شعور غامض نافذ ، أو نغـــم يلازم الشاعر ، أو لعبة تغرى بألوانها أو بخطوطها .... باختصار ، إنه يتفق (حقيقة كما قال كروتشيه) مع الموسيقى ، ولعل هذا ماحدا ببعض الباحثين إلى أن يصف نظرية كروتشيه بأنها تتفق مع فكرة أن الفن مثل الحلم ، كلاهما استبدال عن الحياة الحقيقية(٣) .

ثالثها : أن كل عمل فنى لابد أن ينطوى على حقائق نفسية أو كونية

---

(١) الموضع السابق .

(٢) ص ١٨٧ بحث فى علم الجمال .

(٣) ص ١٦٠ بحث الأستاذ بوزما المترجم والملحق بكتاب دراسات فى علم الجمال للأستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨١ .

أو اجتماعية أو فلسفية ، وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنية فى ذاتها ، كما أن أى مضمون داخل العمل الفنى مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية فى ذاته ، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجة حتى تنتشر الرؤية الشعرية فى جميع أطراف العمل الفنى ، وتتسرب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكرى أو الفلسفى أو النفسى مفهوماً خارجاً عن نطاق العمل الفنى ، بل تذوب كل أجزاء العمل الفنى ويرتبط بعضها بالبعض الآخر كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء . فتتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى وتصبح جزءاً ملتحماً بالكل لا يمكن فصله .

رابعها : أن الفن عمل فردى ، أى جهد شخصى من الفنان ، يقول ماير : « إن للفن حقائقه ، بعيدة عن الواقع الذى تكشفه البديهة ، وهو نتاج عمل أكثر منه نتاج رؤية ، وجوهره العمل »(١) ، ويقول جان برتليمى « العالم الخيالى للفنان ليس أثراً من آثار وظيفة معينة للرؤية ، ولكنه من آثار أسلوب معين .. . فالمنظر الطبيعى عند رينوار (مثلا) وسيلة فحسب يقتبس منها ، على أكثر تقدير العناصر التى يخلق منها عالمه ، وكانت رؤيته هى نفسها صنع عالم ينشئه فى قرارة نفسه .... وكل فنان عبقرى يكتشف بأسلوبه لا بنظره تعبيره هو عن العالم »(٢) ، ولعل هذا هو السر فى قول بوفون : « إن الأسلوب هو الإنسان نفسه »(٣) ، وفى قول بيرجسون : « الأشياء الجميلة عسيرة »(٤) .

---

(١) انظر بحث فى علم الجمال ص ٥٣٧ .

(٢) الموضع السابق .

(٣) المرجع السابق ص ٥٦ . هذا ، ومما يجدر التنويه بذكره هنا أيضا قول لا كريتيل : « إن الجزء من القصة الذى يلفت انتباهه هو ذلك الذى تبدو فيه الحياة الحقيقية للكاتب رغم أنفه » ـ انظر الموضع السابق .

(٤) بحث فى علم الجمال ص ١٤٦ .

وقد يكون هذا القول الأخير من بيرجسون فرصة ننتقل بها إلى حديث النقطة الثانية عند كروتشيه ، ذلك أننا نؤمن بما قاله صاحب كتاب بحث فى علم الجمال فى تعقيبه عليها : « ونفهم (عسيرة) هذه بمعنى أنها صعبة التنفيذ ، بل وربما فى حالات معينة صعبة الفهم والاستيعاب »(١) .

الحديث عن النقطة الثانية :

نبدأ حديث هذه النقطة بذكر بعض الأقوال أيضا حتى نستضىء بها فى عرض أفكار كروتشيه فنقول : ذكر صاحب كتاب بحث فى علم الجمال فى مطالع حديثه عن الموسيقى والعاطفة أن « الموسيقى أشد الفنون تأثيراً فى النفس ، وأشدها تمرداً على التحليل »(٢)، كما ذكر أيضا أن اللغة المثلى للموسيقى هى العاطفة ، لأن هدفها ترجمة المشاعر ، وتحركات القلب، وحالات النفس(٣) وذكر فيكتور هوجو الذى كان يعتبر نفسه ساحراً ونبياً(٤) أثناء بعض الحوار لمخاطبه : « لابد أن تعلم أن الكلمة كائن حى » ، وذكر عالم النفس الشهير ديلاكروا أن الحياة والتعبير والشكل مترابطة ترابطاً وثيقاً لدى الفنان(٥) .

ونحن بعد هذا نبدأ من حيث انتهينا فى النقطة الأولى وهى أن الأشياء الجميلة عسيرة بمعنى أنها صعبة التنفيذ كما أنها صعبة الفهم ، أما عن الأمر الأول فإن الفنان يظل قلقاً طول حياته يبحث عن فنه ، كما أنه يظل يصارع طول

---

(١) الموضع السابق .
(٢) انظر ص ٣١٧ .
(٣) الموضع السابق .
(٤) راجع ص ٥٢٣ من كتاب بحث فى علم الجمال والعبارة المذكورة فى ص ١٨١ من هذا الكتاب .
(٥) بحث فى علم الجمال ص ١٣٦ .

حياته أيضا المواد التى يصنع منها فنه ، وهى بالنسبة لنا هنا فى الأدب اللغة ، ليس فقط من أجل أن يخرجها عن الصيغ الثابتة المعروفة فى دنيا الحياة اليومية إلى لغة الأدب ، ولكن أيضا من أجل أن يتمكن من جعلها تحمل مشاعره وعواطفه(١) .

وأما عن الأمر الثانى فإن الأشياء الجميلة - أى الأدب الجيد بالنسبة لموضوعنا - هو الأدب الذى يحمل المشاعر والعواطف والأحاسيس ، أو بعبارة أدق هو الذى يحرك المشاعر والعواطف والأحاسيس ، ومن ثم يبلغ القلب ما يريد دون أن يمر على العقل الواعى ، مما يوقع هذا العقل فى اضطراب وحيرة ، ولا يجد له سبيلا للفهم غير أن يطلب إعادة العبارات وتكرارها على نمط معين .

ونبدأ الآن فى تفصيل هذا الاجمال :

إن نظرة الفنان للعالم غير نظرة الإنسان العادى ، إنها نظرة مهنى ، ونظرة صاحب المهنة إلى ما هو عدة مهنته إنما هى نظرة خبير ، فالفنان الذى يرى شجرة غير العالم عندما يراها ، وتختلف رؤية الفنان أيضا بحسب نوع فنه ، فالرسام بالزيت - مثلا - تختلف نظرته للشجرة عن اختلاف نظرة الأديب ، وكلاهما تختلف نظرته عن نظرة المصور ، وهكذا .

---

(١) من الأشياء الطريفة التى يتناقلها النقاد فى هذا المضمار أن الأديب جلاد رقيق - يعذب اللغة بقصد إخضاع اللفظ لما يعنيه ، وهى أيضاً تعذبه ، ومن هنا كان كلاهما معذبا أثناء البحث عن رنين الألفاظ أو غرابتها أو ندرتها أو وضعها فى المكان المناسب لها وسط النص بحيث تجذب بعضها بعضا ، وقد يؤدى ذلك إلى أن يتحول الأديب بالألفاظ إلى صبغ معناها بصبغة غير طبيعية ، أو إلى إحياء معناها القديم عن طريق إروائها من المنابع الأولى للغة .

غير أن الخبرة ليست أمراً سهلا ، ذلك أنها تستدعى طول ممارسة، وصبر جهاد ، فالمواد الفنية لا تعطى أسرارها سهلة لمن يريدها ، وإنما لا يكون ذلك منها إلا لمن يصرعها صرعاً ، أو قل يقتلها درساً ، يقول صاحب كتاب بحث فى علم الجمال : « للفضة فصاحة خاصة ، فهى تحمل بين جنباتها أسرارا لا تدلى بها لأحد إلا إذا انتزعها منها انتزاعاً ، والحقيقة أن بياض الفضة يمنحها مظهراً من الليونة ، ويضفى عليها بروداً ، لكن ما إن تأتى المطرقة لتدق لوح المعدن لتشكله حتى ترى ذلك اللون الشاحب ، وقد جاءت إليه الحياة وأخذ ينبض ، وتخرج من هذا الثقل المثلج حيوية وقوة واهتزاز .. إن إرغام المعدن على أن يرتعش تحت دقة آلة الحفر ، وعلى إيجاد التقابـــل بين الفراغات والأسطح البارزة . وبين البروزات الواضحة والأجزاء المتساوية ، وبين تقابلات الضوء فيما بين العلو والهبوط .. كل هذا يضم سراً كبيراً . . هو علة وجود الصائغ الفنان(١) » ، يذكر أن ناقداً أخذ يهنئ أوسكار وايلد لأنه ألبس فكرته أقاصيص طريفة ، فرد عليه وايلد يقول : « يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية ، مامن أحد يريد أن يفهم أنى أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص(٢) » .

وقد تعود بنا هذه الفكرة إلى فكرة الاندماج فى الطبيعة، أى النفاذ إلى أعماقها ، وهنا نفصح مرة أخرى عن الفكرة القائلة إن كروتشيه يؤمن بأن الفن مثل الحلم ، فذكاء الأديب أو موهبته تكشف أو تصنع فنها من خلال الفكرة الغامضة ، كما أنها تؤديها باللغة الغامضة ، وهى لغة العاطفة ، غير أنه يختلف مع فرويد فى هذه الفكرة اختلافا كبيراً ، لأنه ـ كما قدمنا ـ يؤمن بمقولة هيجل عن الأنا التى تضع ماهيات الكليات ، لكن من خلال تطورها الحضارى ، والمعروف أن أكبر معارك فرويد هى معركته مع الأنا الهيجلية

(١) بحث فى علم الجمال ص ١٧٨ .
(٢) المرجع السابق ص ١٧٥ .

من أجل هذا يقول صاحب كتاب بحث فى علم الجمال عن مثل طريقة كروتشيه فى صنع الأدب والفن «كل هذه العمليات الكبرى للارادة والذكاء تتم فى اللاشعور ، لكن هذه المناطق الغامضة التى ينبعث منها الضوء رغم غموضها ، لا تشبه فى شىء تلك الكهوف المظلمة التى يجول فيها علماء التحليل النفسى وهم يمسكون بمصابيح ، ففيما عدا «ماقبل الشعور» الذى يتحدث عنه فرويد والذى يقترب تماما من شهوة الجسد هناك ما قبل الشعور من نوع آخر، ذى طبيعة روحية ، أو كما أسماه مارتيان ماقبل الشعور الفكرى أو الروحى(١)».

ويتعامل الأديب مع اللغة على أنها كائن حى له نبض وإحساس ، ولكل جملة أو كلمة صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق والنغم والطعم ، فهى إما ناعمة الملمس ، وإما خشنة ، إما ثقيلة وإما خفيفة ، قاتمة او صافية ، قاسية أو حنون، والأذن هى التى تميز الكلمات وتتذوقها وتقدرها باعتبارها صورا سماعية ، لكنها بصفتها صورا محركة تصبح من اختصاص الحلق والفم وجميع أعضاء الجهاز الصوتى ، وفضـــلا عن ذلك فهى مستودع للتجارب البشرية ، وهنا يجب أن نتذكر مقولة ديلاكروا التى أشرنا إليها منذ قليل : «إن الحياة والتعبير والشكل مترابطة ترابطا وثيقا لدى الفنان(٢)» ، حتى نضع بجوارها قول صاحب كتاب بحث فى علم الجمال : «الشىء الذى يشبه مولد العمل الفنى أكثر من غيره هو مولد الطفل ، واللغة هنا باعتبارها مستودع تجربة لا حصر لها هى الشاهـــد على صحة ذلك ، لأنها - أى اللغة - تستق استعاراتها تلقائيا حين نتحدث عن الإبداع الفنى من مختلف أطوار الإكثار الجسدى : فهناك مؤلفون يتصفون بالخصوبة ، ومؤلفون يتميزون بالعقم ،

---

(١) المرجع السابق ص ١١٤ ، وانظر أيضا اللغة والاسلوب ٤٥/٤٦ . هذا ، وسنعود لدراسة اللاشعور اللغوى عند دراستنا للمنهج البنيوى للغة انظر ص٢١٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٣٦ .

على أن كليهما يمكن أن يجتاز مراحل متوالية من الخصب والعقم ، فلكي ينتج العمل الفني لابد للفنان أولا أن « يحمل » وأن تنمو فيه « نطفة » تختزن في ذهنه لكي تتكاثر وتنضج ، وهذه هي فكرة « الحمل » ، والفنان إذاً كالمرأة يحمل ثمرته خلال المدة اللازمة إلى أن يصل بالعمل الفني إلى مرحلته النهائية ، إلا إذا « أجهض » لسبب ما ، على أن هذه « الولادة » لن تتم دون آلام ، ويقل أو يزيد « الوضع » سهولة تبعاً للأحـــوال ، ولكنه يظل مصحوبا « بآلام » ، لن يكون من الخطأ مقارنتها بآلام « الولادة » .

والفكرة النابتة كالطفل في أحشاء أمه تتغذى من غذاء المؤلف لتصبح في ذهنه بمثابة مركز لجاذبية دائمة يضم مختلف عناصر الفكر ، ويوسع نطاقها ويضخمها ويمنحها قوة وشكلا واضحا ، ويتم هذا كله في حكمة لا تعادلها إلا قدرة الفكرة على الفهم ، لأنها تلتهم من الفنان عقله وقلبه وذاكرته ومعرفته ، ويحدث أحيانا أن يمد النبات زهرته التي ينتجها بكل عصارته ، ويحدث هذا أحيانا بالنسبة للعمل الفني حين يمتص منابع العقل ، ومختزن الروح، وقوة الحياة امتصاصاً كاملا، ويغدو الفنان بعد هذا وقد أفرغ إفراغاً كاملا، مادام المخلوق الذى نتج عن الإبداع قد التهم المبدع الذى خلقه هو(٢) وقوله في موضع آخر : « إن الشيء الذى يسمى (إلهاماً) لا يمكن أن يكون هذه المشاعر الحركية التي تتولد عنها الأفكار والأشكال .. إنها نفس تريد أن تتجسد في جسد ، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترجمتها(٢) » .

ولعل هذه الفكرة ـ أقصد فكرة اعتبار الكلمات والجمل في الأدب كائناً حياً ـ هي السبب في قول أحد الباحثين وهو يشرح النظرية التعبيرية للفن عند كروتشيه : « الفن مثل الحمل الاصطناعي والعواطف تتعلق بالأشياء الحقيقية كالأفكار المتعلقة بالأشياء الحقيقية ، إن الجملة (تستدعى) أن

(١) راجع بحث في علم الجمال ١٤٣/٤٢ .
(٢) المرجع السابق ص ٥٣٣ .

الفكرة تقفز ، فيكون إذن عندنا الرؤية التى لا تخطىء فى ذهنك ، وهناك الجلة ، غير أن لكلمة (تستدعى) معانى أخرى ، فالساحرة تستطيع مثلا أن (تستدعى) الأرواح .

وكذلك نجد أن الجلة (تبعث) ، إنها تبعث الأفكار الهاجعة ، والعواطف المستلقية فى أردية النوم الفضفاضة ، وكلمتا (تستدعى) و (تبعث) مبهمتان فى لغة النظرية التعبيرية ، فالموسيقى (تستدعى) و (تبعث) الوجدان .

إذن فهل القصائد والموسيقى واللوحات تستدعى العواطف كما تستدعى الجمل الصور ؟ أظن أن هذا كثيرا ما يحدث ، يحدث عند مشاهدتنا للسينما وفى قراءاتنا ، وحتى فى الاستماع إلى الموسيقى : الناس يبكون »(١) .

هذا عن عسر الأشياء الجميلة عند أدائها أو تنفيذها ، أما عن عسرها وصعوبتها فى الفهم فإن مرده إلى أن الأداء الأدبى أداء معجز ، كما أنه يتفق مع اعتبار الكلمات والجمل كائنا حيا - كما قدمنا - ، وكلاهما أمر يجب أن أن يدركه القارىء حتى لا يقع فى هذا العسر .

أما عن الأداء المعجز فإن الفن يتقدم أمام الواقع وقبله ويخفيه بستار ، وذلك بكل وسائل سيره الداخلى ، وبكل قوى الانتاج عنــده ، يقول ريفردى : « بالنسبه للشاعر تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها ، لكن الرنين هو الذى يسبق الكلمات ويناديها ، حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيداً عن روح التغنى والموسيقى »(٢) ، ويرد فلوبير على إحدى السيدات بقوله : « إنك تقولين إننى أعير أهمية مبالغاً فيها للشكل ... آه ... إنها كالجسد والروح ... الشكل والفكرة بالنسبة لى

---

(١) دراسات فى علم الجمال ١٦٠/١٦١ .

(٢) بحث فى علم الجمال ٣٠٢/٣٠٣ .

إنهما كل لا يتجزأ ولا أدري ماقيمة إحداهما دون الأخرى ، فكلما كانت الفكرة جميلة ، كانت الجملة رنانة .... ثقى من صحة هذا ... إن دقة الفكرة (وهى هى بعينها) هى التى تصنع دقة الكلمة »(١) .

لقد عرف بودلير الشعر بأنه سحر إيحائى(٢) ، وأطلق بريمون تعبير (التيار الشاعرى على نمط التيار الكهربائى)(٣) ، ولعل هذا ماحدا ببعضهم أن يقول : إن طريقة قول الشعر أهم من القول نفسه ... إذ إن الذين يقرءون القصائد قراءة شاعرية يعرفون تمـــاماً أن الكلمات تتخذ مظهراً لا تعرف ماذا وكيف تسميه .... إنه شىء ما تتذوقه - هذا الشىء هو بداية كل تجربة شاعرية وأساس وجودها .. إن الشعر هو هذا ، هو الذى يظهر كما يقول ليون بول فارج فى النقطة التى ينفصل فيها عن النثر »(٤) .

« والشعر لا يمكن شرحه منطقياً لأنه لاعلاقة له بالحديث العام ، بل هو بالضبط ، ذلك الشىء الذى لا يوصف ولا ينطق به ، الذى تتضمنه كل قصيدة ، والذى لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى ولا بألفاظ أخرى ، ولهذا السبب بالذات كان من المستحيل ترجمته ، بل الذى يحدث هو نقل الأفكار الموجودة فى القصيدة ، والأحداث التى تحكيها ، والعواطف التى تصورها ، وبالاختصار مادتها الفكرية والنثرية »(٥)

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠١ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨١ .

(٣) الموضع السابق .

(٤) بحث فى علم الجمال ص ٢٧١ ، ٢٧٢ . هذا ، والمقصود بالنثر هنا هو حديث اللغة اليومية العادية لا النثر الفنى ، لأن الأوربيين يرون أنه كما توجد قصائد شعرية توجد قصائد نثرية ، وفى تعقيب جان برتليمى على النصوص التى أوردها صدد بحثه هذه النقطة مايفيد ذلك (راجع كلامه ص ٢٧٢) .

(٥) بحث فى علم الجمال ص ٢٧٣ .

وأما عن اعتبار الكلمات والجمل كائنات حية فإن للكلمات كياناً جسدياً يتفق وأوزاننا الحيوية — كما يقول كلوديل — إنه يتفق والشهيق والزفير، وضربات القلب، ووقع الأقدام عند السير(١). ويقول آلان أيضاً: «إن الأغنية جسداً، وإن النغم استعداد للجسم البشري»(٢)، وهذا هو السر في جعل كروتشيه (كل الفنون موسيقى)، يقول الأستاذ بوزما: «إن الموسيقى تعبر عن العاطفة، كما أن الجمل تعبر عن الأفكار ... الناس يتساءلون عن معنى القصائد والموسيقى، ولكن هل تدفقت القصائد؟ هل استمتعت بالموسيقى؟ إذا لم يحدث فإن الشرح أو الإشارة أو التفسير لن تجدى، وهناك شيء عليك أن تفعله، اقرأ الشعر مرة أخرى، واعزف الموسيقى من جديد، فما هو الفرح والعذوبة والكآبة، إنها كالحياة في الشيء الحي لا يمكن أن تميز كشيء منفصل عن الموسيقى والشعر، . . . . فهم الجملة هو النطق بها بطريقة معينة، إن للفهم إيقاعه، ولذلك فإن للجملة إيقاعها، إذن فإذا كان هناك معنى فالمعنى في الجملة، لأن كل ماعندنا إنما هو الجملة، وفي كل قراءة يكون المعنى فقيراً، وهكذا تكون الجملة كالكائن الحي، إذا قلت: أين الحياة في السنجاب؟ فالحياة هي السنجاب»(٣).

بقي علينا أن نقول شيئاً نكاد نقوله الآن من باب التنبيه فقط لأننا قلناه في ثنايا الكلام، وهو أن كروتشيه يأبى تحليل الأدب بلاغيا، ذلك أنه يشبه الموسيقى، والموسيقى أشد تمرداً على التحليل، بل أكثر من ذلك، إنه يرى البلاغة شراً من الشرور تعدى ميدان الفلسفة إلى ميدان النقد، يقول كروتشيه «وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا

---

(١) بحث في علم الجمال ص ٢٨٧.

(٢) الموضوع السابق.

(٣) دراسات في علم الجمال ص ١٦٢ (بتصرف).

هذه ، ولا تزال تدرس فى المدارس ، ويعنى بها فى الكتب ، بل فى المباحث اللغوية التى تزعم لنفسها أنها عملية . . . ولم تكد تحاول الثورات النادرة التى قامت فى وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا ، وأن تنتزع الخطأ من جذوره ، ولم يقتصر شر البلاغة التى تقول بوجود لغة مزخرفة مختلفة عن اللغة العادية وسامية عليها ، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعـــداه إلى ميدان النقد »(١) .

ثانيا : الدراسات اللغوية للأدب .

كانت فكرة هوسرل (فلسفة المعنى) بداية ظهور دراسات لغويه جديدة تحاول اكتشاف آفاق المعنى الأدبى للكلمات والأساليب والنصوص الأدبية ، حيث قام علم الدلالة الوصفى بدراسة المعنى فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ اللغوى ، ثم قام علم الدلالة التاريخى بدراسة تغير المعنى من عصر إلى عصر ، ثم قام علم الدلالة المقارن بدراسة مقارنة المعانى بين اللغات المختلفة(٢) ، وكان الهدف من ذلك ـ كما يقول لوسيان فيفر(٣) ـ هو القيام بجرد المادة العقلية التى يتصرف البشر فى تفاصيلها ، ثم تركيبها مجدداً من أجل بيان الترسيمة الثقافية لكل عصر مدروس .

---

(١) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ١٦٩ (بتصرف) .

(٢) بدأت الدراسات هكذا فى المجال اللغوى ، ثم تفرعت فيما بعـــد ، ومع اتساع الدراسات وشمولها النصوص الأدبية إلى فروع ثلاثة هى : المنهج الوصفى لدراسة الأدب ، والمنهج التاريخى لدراسة الأدب ، والمنهج المقارن لدراسة الأدب وهذا المنهج الأخير هو المعروف الآن باسم الأدب المقارن .

(٣) انظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٦٥ .

وكان من نتائج هذه الدراسات مما يهم بحثنا ما يلي :

بالنسبة للكلمات والأساليب :

١ — ليس هناك معنى ثابت للكلمات أو الأساليب ، بل إن التغير هو القانون الأساسي في هذا المضمار(١) .

٢ ظهور الحقل المعجمي الذي عرفه الباحثون بأنه « مجموع الكلمات التي يجمعها اللسان أو يخترعها ليدل على المظاهر المختلفة لتقنية ، أو لشيء ، أو لمفهوم »(٢) ، والذي كان من أهم آثاره عكس الطريقة التقليدية لنظام المعجمات اللغوية والدراسات التاريخية ، إذ أصبح الباحثون يوجهون السؤال التالي : ما الألفاظ التي تدل على هذا الشيء أو ذاك ؟(٣) وبهذه الفكرة أصبحت الكلمات اللغوية بوجه عام أدوات ورموز للأشياء(٤) .

٣ — ظهور فكرة الحقل المعنوي أو الحقل اللغوي الذي يضع بياناً بالاستعمالات أو السياقات المختلفة للكلمة ، حيث يتم إمدادها بالشحنات المعنوية التي تتغير بتغير العصور ، وكان من أهم آثار هذه الفكرة ظهور مصطلحي (الكلمات - المفاتيح) و (الكلمات - الشواهد) حيث يعني المصطلح الأول الكلمات التي لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ، ويبدد غموضه(٥) ، فمثل هذه الكلمات قد تفيد في التعرف

---

(١) للتغير أبعاد كثيرة أفصحت عنها كتب اللغة ، راجع دور الكلمة في اللغة: الفصلين الثاني والثالث من الباب الثالث ترجمة د/ كمال بشر وراجع كتاب د/ محمود السعران : علم اللغة - مقدمة للقارئ العربي ٣٠٥—٣١٦ .

(٢) انظر كتاب النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص ٦٨ .

(٣) انظر دور الكلمة في اللغة ص ٢١٧ .

(٤) المرجع السابق ص ٢١٨ .

(٥) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ص ١٦٩ .

على المثل الأعلى المجتمع(١) ، بينما يعنى المصطلح الثانى الكلمات التى ترمز إلى حدث حضارى ، وتكشف عنه ، فمثلا لفظ (كوك) التى برزت مع ظهور فحم الكوك ، تعتبر من أكثر الكلمات دلالة فى القرن الثامن عشر ، حيث تعتبر شاهدا على ولادة الرأسمالية الصناعية فى فرنسا - كما يقول جان لوى كابانس(٢) .

بالنسبة للنصوص الأدبية :

١ - لكل عصر ترسيمة ثقافية (أيديولوجيات بتعبير أصحاب الاتجاه الاجتماعى) تعتبر أساسا لنصوصه الأدبية ، على هديها يتم تحديد موضع الأديب فى عصره نجاحا أو إخفاقا ، وعلى هديها أيضا يتم تحديد معنى النصوص الأدبية من منطلق المنظور التاريخى لها(٣) .

٢ - المعنى الكلى للعمل الفنى لا يمكن أن يعرف فقط بحدود معناه لدى الكاتب ومعاصريه ، إنه إلى حد كبير نتيجة عملية تراكم ، أى أن معناه يتحدد بتاريخ نقده على يدى العديد من القراء فى العديد من العصور(٤) .

٣ - ترتيبا على ما تقدم أصبح تاريخ الأدب شديد الأهمية للنقد الأدبى ،

---

(١) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٦٩ .
(٢) الموضع السابق .

(٣) هذا المعنى يتطلب جهداً فى التخيل والاندماج فى الموضوع ، وفى التناغم العميق مع عصر مضى وذوق اختفى (راجع نظرية الأدب ص ٤٣) والمنظور التاريخى هو الذى يعتبر العمل الأدبى ذا معنى محدد بعصره بخلاف المنظور الابدى الذى سنوضحه فى الحاشية التالية .

(٤) هذا المنظور للعمل الفنى يرى أن معنى العمل الفنى معنى إنسانى يعيش مستقلا عن صاحبه حيث يمثل منظومة من القيم الإنسانية .

بل أصبح الناقد الذى يقنع بجهله فى حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل فى أحكامه الأدبية ، إذ ليس باستطاعته أن يعرف أى الأعمال أصيل ، وأيها منقول ، ولا بد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية ، سيخطىء على الدوام فى فهم عمل فنى معين .

٤ - ترتيبا على ماتقـــدم أيضا تم التفريق بين مباحث ما سمى بنظرية الأدب ، ومباحث ماسمى بالنقد الأدبى الأساسى ، حيث أصبحت مباحث نظرية الأدب تبدأ من الأدب العام ، مامعناه ؟ وما وظيفته؟ وما الخصائص المشتركة بين أنواع الأدب ؟ وما قواعد كل منها .. الخ ، وتنتهى ببحث القطعة الأدبية الخاصة ، وباختصار تبحث الأدب كأنه نوع من الأشياء،أما مباحث النقد الأدبى فتجرى بعكس هذا ، أى تبدأ من القطعة الأدبية الخاصة ، ما سماتها ؟ وما قيمة هذه السمات حسنا أو قبحا ، ثم تقارنها بقطع أدبية أخرى لنفس الأديب أو لغيره .. الخ ، وتنتهى بالبحث الأدبى العام ، لكنها لا تتعرض لوظيفة الأدب ولا لطبيعته إلا عرضا(١) .

على أن أهم النتائج التى تمخضت عنها دراسات هذه الحقبة كان الاقتناع بفكرة فيكو البنائية التى تعتبر العالم مؤلفا من علاقات بين الموجودات أكثر مما هو مؤلف من موجودات مستقلة ، ومن ثم بداية تطبيقها فى مجال الدراسات العلمية الخاصة بالأدب ، ويعتبر العالم اللغوى السويسرى فرديناند دى سوسير الرائد فى التمهيد لهذا المنهج البنيوى ، ومن هنا فإن حديثنا عن الدراسات الخاصة بالأدب وفق المنهج البنيوى ستبدأ بالحديث عن هـــذا الرائد العملاق .

---

(١) راجع قواعد النقد الأدبى ٨ - ١٠ لاسل ابركرومبى ، ترجمة د/ محمد عوض محمد .

فردينان دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) :

بدأ فردينان دى سوسير مقدمة كتابه (دروس فى الألسنية العامة) ببيان أن طريق المنطق الذى سلكه السابقون عليه فى دراسة اللغة ليس بالطريق العلمى الصحيح ذلك أن هذا الطريق قد حول دراساتهم إلى الاتجاه التقعيدى، والصواب فى نظره هو أن تقوم الدراسات اللغوية على المنهج الوصفى الذى يعتمد ملاحظة اللغة نفسها ، يقول دى سوسير : « بدأ اللغويون بوضع ماسمى (بالقواعد) ، فهذه الدراسات التى ابتدأها اليونان ، والتى تابعها الفرنسيون - بصورة خاصة - مبنية على علم المنطق ، وخالية من كل تصور علمى ، .... تهدف هذه الدراسات - فقط - إلى توفير القواعد للتمييز بين البنى الصحيحة، إنها دراسات معيارية تبتعد - بصورة تامة - عن الملاحظات الصرفة »(١) .

وفى سبيل دراسته للغة وفق المنهج الوصفى الذى يراه رأى أن يفرق(٢) أولا بين اللغة (اللسان) والكلام حتى يعزل اللغة موضوع دراسته عن أى شىء يلتبس بها فقال : « اللغة قائمة ضمن مجموعة أفراد ، وتأخذ شكل سمة أو سمات موضوعة فى كل عقل تقريبا، أى شكل معجم تتوزع نسخه المتعادلة بين الأفراد ، فهى كنز وضعته ممارسة الكلام عند الأفراد الذين ينتمون إلى بيئة واحدة ، وهى تنظيم قواعد موجود - بصورة مضمرة - فى كل عقل ، ولا وجود للغة بصورة كاملة إلا ضمن مجموعة .... لا يتحقق الأداء عن طريق المجموعة، بل هو عمل فردى يسيطر الفرد عليه دائما ، وندعوه بالكلام »(٣) ، وهذا يعنى أن اللغة واقع اجتماعى ثابت بينما الكلام عمل فردى متغير ، كما يعنى أن

---

(١) انظر الالسنية (علم اللغة الحديث) المبادىء والاعلام ٢٠١/٢٠٢.
(٢) انظر رفض العالم اللغوى الإنجليزى (فيرث) لهذه الفروق فى حاشية ترجمة كتاب دور الكلمة فى اللغة ٣٦/٣٧ .
(٣) راجع الالسنية : المبادىء والأعلام ٤٢/٤٣ .

اللغة هى نتاج ينطبع به الفرد ، بينما الكلام ـ فى المقابل ـ عمل إرادى يحتاج إلى فردية وذكاء ممن يستخدمه ، وترتيباً على ذلك تكون اللغة هى الجزء الاجتماعى من عملية التكلم ، ومن ثم فهى تكن خارج نفوذ الفرد الذى لا يستطيع وحده ـ والحالة هذه ـ أن يوجدها أو يعدل فيها، بل إنها ناتجة عن عقد قديم سبق أن قام بين أفراد المجتمع اللغوى الواحد ، ولا يتسنى للفرد استعمالها إلا بعد إتمام عملية اكتسابها ، بينما يرتبط الكلام فى الحقيقة باللغة، ويتحقق كنتيجة لاستعمال اللغة ، ويمكن اعتبار الكلام بمثابة عمل أو مظهر لغوى محدد .

وعند دراسة دى سوسير للغة عرفها بقوله : « إنها تنظيم من الإشارات المفارقة »(١) ، وتعنى كلمة (تنظيم) عنده : مجموعة القضايا التى تحدد استعمال الأصوات والصيغ والتراكيب وأساليب التعبير النحوية والمعجمية(٢) ، كما تعنى هذه الكلمة أيضا أن عناصر هذا التنظيم لا تعمل إلا فى الروابط والعلاقات التى تجمع فيما بينها وبين العناصر الأخرى فى التنظيم ، أما كلمة (الإشارة) ووصفها (بالمفارقة)فتعتبر مدخلا لموضوع الدلالة أو المعنى عنده.

ونأتى الآن لتفصيل هذا الاجمال فنقول سائلين الله التوفيق .

تضم اللغة (اللسان) على حد قول دى سوسير مجموعة من المصطلحات التى ارتضاها المجتمع حتى يتيح للأفراد أن يمارسوا قدرتهم على التخاطب ، وتفترض هذه القدرة قاعدة نفسية فسيولوجية ، كما تفترض بيئة إجتماعية تساعدها على النمو والارتقاء ، وإذا كان الأمر كذلك ، فلا مفر من أن يفرق دى سوسير بين نوعين من دراسة اللغة : الدراسة التاريخية ، والدراسة الوصفية ، حيث تبدأ الدراسة التاريخية بدراسة ظاهرة من الظواهر فى عصر

---

(١) المرجع السابق ص ٣٨

(٢) الموضع السابق .

تاريخي مبكر، ثم تنزل بها إلى عصور أحـــدث، وهي بذلك تشبه الخط العمودي، في حين تعالج الدراسة الوصفية (التعاصرية أو التزامنية) ظاهرة من الظواهر إلى جانب الظواهر المرتبطة بها في العصر نفسه، وبهذا تشبه الخط الأفقي.

كذلك تعبر الدراسة التاريخية جل اهتمامها إلى قضايا التعاقب معتبرة أن تعاقب الأزمنة والعصور عنصر مهم من عناصر تطور اللغة وتغيرها وتبدلها بينما تتوجه الدراسة الوصفية إلى الأحداث اللغوية المعاصرة التي تكون مرآة صادقة ينعكس فيها جوهر اللغة وشكلها وطبيعتها فتسعى من خلالها إلى تحليل التنظيم اللغوي كواقع حالي.

ويرى دي سوسير أن اللغة في كل لحظة تنطوي على تنظيم قائم، وعلى تطور تاريخي، إلا أنه - على حد تعبير بعض الباحثين - «يقيم تضاداً بين المستويين: المستوى التزامني، والمستوى التطوري، فعلم اللغة التطوري يهتم بتطور اللسان تطوراً تاريخيا، في حين أن علم اللغة التزامني يهتم بالعلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين ألفاظ تتعايش وتشكل منظومة بين الألفاظ كما يدركها الوعي الجماعي نفسه»(١)، ثم ينادي بإعطاء المستوى التزامـــني الأولوية في الدراسات اللغوية مما أفاد بعد ذلك في محاولة بناء علم للأدب.

وإذا ما وصلنا مع دي سوسير إلى وجوب دراسة اللغة دراسة وصفية رأينا أن نبدأ دراسة تعريفه السابق للغة من قوله (الإشارات المفارقة) ونؤجل شرح قوله (تنظيم) قليلا، فنقول: إنه يرى اللغة نظاماً سمعيا مقصوداً به التخاطب(٢)، ومن ثم يكون المعول في بحثها على وصف نماذج التفوهات الفردية للمتكلمين

---

(١) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص ٩٠

(٢) راجع البنيوية وعلم الإشارة ص ٢٢

وهنا يجب أن نقول : إن مصطلح الإشارة عنده يعنى الوحدة اللغوية الصوتية المتكونة من دال ومدلول ، ولايتفق هذا مع الاصطلاح المعروف الذى يرى أن وحدة اللغة التى تشير إلى معنى هى الكلمة(١) ، وعلى هذا فالإشارة اللسانية المتكونة من دال ومدلول عند دى سوسير لا تجمع بين لفظة وشىء خارجى ، بل تجمع بين تصور فكرى (مدلول) وصورة سمعية (دال) ، فهى وحدة نفسية تضم فكرة ، ولا تمثل الشىء الخارجى إلا فى مرتبة ثالثة .

وينطق الصوت بالإشارة اللسانية ضمن سلسلة متتابعة من الأصوات

---

(١) من المعروف عند النحاة أن الكلمة مجموعة من الأصوات (أو الحروف) المفيدة ، حيث تدل على كائن أو فكرة أو حيوان أو حدث أو علاقة أو غير ذلك من المسميات ، لكن دى سوسير ينقد ذلك من منطلق اصطلاحه (الإشارة اللغوية اللسانية) ، وبيان هذا النقد أن هذا التعريف يغفل مفهوم القيمة اللسانية ، ويعود بنا إلى القول بأن اللغة مجموعة من العناوين الملصقة بالأشياء (وجهة نظر دى سوسير أن العالم مكون من علاقات ، لكن وجهة نظر القدماء أن العالم مكون من أشياء ، ولذلك يطلقون عليها الأسماء أو العناوين كما هو رأى دى سوسير فيقولون شجرة ، منزل ، جبل .. الخ) ، كما أن هذا التعريف لا يعتبر أداة الجمع أو التثنية (الواو والنون ، والألف والنون) كلمة بحد ذاتها ، وفضلا عن ذلك فليست مجموعة الأصوات التى تطلق على الشجرة أو المنزل أو الجبل مرتبطة بها ارتباطاً من أى نوع والإشارة اللغوية عند دى سوسير هى الوحدة الدالة الصغرى للكلام ، وقد تكون كلمة ، وقد تكون أكثر من كلمة ، وقد تكون أقل من كلمة ، ومثالها كلمة : أنا ، بحر ، حجر ، جبل ، ومثالها أكثر من كلمة : امرؤ القيس ، حضرموت ، عفو الخاطر ، ومثالها أقل من كلمة قالوا ، مصرى ، المحمدون ، فلفظ (قال) إشارة لسانية مفيدة ، وضمير الجماعة المتصل به إشارة لسانية مفيدة ، وكذلك لفظ (مصر) إشارة لسانية مفيده ، وياء النسب المتصلة به إشارة لسانية مفيدة ، وأيضا المحمدون : أداة التعريف إشارة لسانية مفيدة ، ولفظ (محمد) إشارة لسانية مفيدة ، وعلامة الجمع (ون) إشارة لسانية مفيدة .

وتسجلها الكتابة برسم اصطلاحى ، على أن الإشارة اللسانية بحد ذاتها أمر مغاير لتلك السلسلة المتعاقبة من الأصوات ، وذلك الرسم الاصطلاحى فهى على وجه الخصوص التلازم القائم فى كياننا النفسى ، بين الدال والمدلول ، وهذا التلازم هو الذى ينشؤها من حيث هى إشارة(١) .

والملاحظة الأخيرة على جانب من الأهمية ، أى أن العنصر الدال لا وجود له إلا مقترنا بمدلول ، وإذا زال هذا الاقتران كانت لدينا صورة سمعية ضمن تعاقب صوتى ، وهى ليست (دالا) ، فى اللغة العربية التعاقب الصوتى (كتب) و (كبت) و(بتك) بمعنى قطع ، و(بكت) بمعنى ضرب أو غلب بالحجة ، يحيلنا إلى عناصر دالة لها مدلولات مميزة . أما المجموعة الصوتية (تبك) فليست عنصراً دالا لأنها لا تفيد شيئا ، وإن كانت ممكنة.

يعبر دى سوسير عن ضرورة هذا الترابط بين الدال والمدلول حين يشبه الإشارة اللسانية بصفحة من الورق : المدلول وجهها الأمامى ، والدال وجهها الخلفى ، وكما أن من المحال أن نتخيل صفحة لا خلفية لها ، كذلك يتعذر تخيل المدلول بغير دال ، والعكس بالعكس(٢) .

واللغة بعد كل هذا لا تتعامل بمادة الكلمات ، وإنما تتعامل بنظام العلامات التجريدى القائم على الاصطلاح ، وهذا النظام جزء من علم الإشارات الاصطلاحية(٣) بين البشر ، « فبوق السيارات ، ووميض الأضواء ، وقيود

(١) مدخل إلى اللسانيات ص ٥٧ .

(٢) الموضع السابق .

(٣) يرى دى سوسير أن علم الإشارة يدرس حياة الإشارات فى قلب الحياة الاجتماعية ، وهدفه تعليمنا مم تتألف الإشارات وأى قانون يسوسها — راجع النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٩٠ .

القوانين ، ولوحات الاعلانات ، والروائح الجاذبة أو المنفرة ، والأذواق المبهجة أو المقززة ، وحتى الشعور بالأشياء ينقل لنا بانتظام شيئا ذا معنى »، ومع هذا كله فعلم اللغة - كما يقول أحد الباحثين - يستطيع أن يغـــدو ربان الإشارية(١) .

وإذا كانت الكلمات اللغوية علامات إشارية أو رموزاً لمعانيها - كما يقول دى سوسير - فإن هذا الأمر يوجب علينا فوراً أن نفرق بين هذه العلامة الاشارية والعلامة الرمزية الفنية ، وهنا ننقل تعريف هار تسفيلد الرمز الذى أقرته الجمعية الفلسفية الفرنسية وأورده القاموس الفرنسى : « الرمز شيء حسى معتبر كإشارة إلى شيء معنوى لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين ، أحست بها مخيلة الرامز »(٢) ، ومن الأمثلة التى يذكرها الباحثون(٣) صدد هذه الإشارة الرمزية : الميزان للعدالة ، وصـــورة القلبين المتداخلين أو الدائرتين المتقاطعتين للحب المتبادل ، أما الإشارة - أو العلامة - اللغوية فلا يتحتم عليها أن تشابه الشيء الذى تعبر عنه(٤) ، وإنما يتأتى تمييزها فى ضوء العلاقة القائمة بين جانبيها : المفهوم

---

(١) الموضع السابق .

(٢) انظر اللغة والأسلوب ص ١٢٨ .

(٣) راجع ص ٥٧/٥٨ مدخل إلى اللسانيات .

(٤) فى اللغة ألفاظ قليلة تحاكى أصواتها معانيها مثل أسماء الأصوات : خرير الماء ، حفيف الأشجار ، صهيل الفرس .. الخ ، وهى تؤكد ما نحن بصدده ولا تعارضه ، يقول أحد الباحثين : « إن الإشارات وأساليب التعبير الممكن اعتبارها قائمة على الطبيعة ، كإشارات التهذيب ، والكلمات التى يحاكى صوتها صوت الشيء الذى تشير إليه ، وأدوات التعجب والمناداة ، تحقق قيمتها اللغوية من خلال قاعدة استعمالها أكثر مما يرتبط معناها بمحاكاتها الأصوات أو الحالات محاكاة طبيعية » - راجع ١٨٢/١٨٣ الألسنية ، المبادىء والأعلام .

والصورة الصوتية ، وإذا أردنا استعمال اللفظتين اللتين اشتهرتا عبر كتاب دى سوسير: المدلول والدال ، نقول: العلاقة بين المفهوم : شجرة (المدلول) والصورة الصوتية التى يتطلبها نطق كلمة شجرة (الدال) ، تؤلف علامة لغوية[١] ، يقول دى سوسير : « أى موضوع يتطلب ـ لغرض مناقشته ـ أساساً معقولا أو منطقياً ، غير أن عشوائية العلامة اللغوية ليست منطقية ، ولا يمكن مناقشتها، أى أننا لا نستطيع أن نتدارسها بانتفاع أو نناقش صحتها، فالعلامة موجودة ، وهذا كل شىء ، وليس هناك أى سبب لتفضيل أية كلمة أخرى من أى مصدر آخر ، ولا حتى أية كلمة مخترعة على (شجرة) ، ما من واحدة أكثر معقولية من غيرها ، فكلمة (شجرة) تعنى الشىء المادى المورق الذى ينمو على الأرض لمجرد أن بنية اللغة تجعلها تعنى هذا »[٢] .

هذا عن كلمة (الإشارة) ، أما عن كلمة (المفارقة) فى تعريف دى سوسير للغة فإنه يرى أن طابع الإشارة اللغوية طابع تباينى حيث يقول : « اللغة نظام ألفاظ معتمدة بعضها على البعض الآخر وتتأتى قيمة كل لفظة من الحضور الآنى للألفاظ الأخرى »[٣] .

على أن دى سوسير يرى أن هذه الألفاظ الأخرى إما أن تكون موجودة مع اللفظة أو الإشارة اللغوية التى نحن بصدد بحث علاقتها بها، بمعنى أن تسبقها أو تعقبها فى النص الأدبى ، وإما أن تكون مقـــدرة بمعنى أن للكلمة أو الإشارة اللغوية التى نحن بصدد بحث علاقتها روابط ترادف أو تخالف أو تشابه صوتى مع ألفاظ أخرى[٤] .

---

(١) معنى هذا أن اللغة عند سوسير نظام من علامات تعبر عن أفكار .

(٢) انظر البنيوية وعلم الإشارة ص٢٣ .

(٣) الموضع السابق .

(٤) يصطلح دى سوسير على إطـــلاق لفظ (تضاد) على ما يشمل صنوف هذه الروابط .

والجانب الأول يمثل العلاقات التركيبية أو الأفقية بين الكلمات ، كما أن الجانب الثانى يمثل العلاقات الابدالية أو الرأسية بين الكلمات(١) .

ولنوضح مانقول بالمثال : أكل زيد التفاحة ، هذه جملة يمكن أن نحلل فيها كل لفظ بالنسبة إلى اللفظين المجاورين له ، كما يمكن أيضا أن نحلل كل لفظ بالنسبة إلى الألفاظ التى يمكن أن تحل محله ، فمثلا لفظ (أكل) يحل محله لفظ : قطع ، أمسك ، ألقى ، التهم ... إلخ . ولفظ (زيد) يحل محله لفظ : عمرو ، بكر ، عائشة ، المحمدان ، الرجال .... إلخ ، ولفظ (التفاحة) يحل محله لفظ البرتقالة ، الرغيف ، السمك ، اللحم .... إلخ .

ونأتى الآن لنشرح قول دى سوسير فى تعريفه للغة (تنظيم) فنقول : من خلال ما قدمناه عن علاقة الإشارات اللغوية بالواقع نرى أن دى سوسير ينظر إلى اللغة على أنها ليست نسخة طبق الأصل من الواقع الخارجى ، بل إنها نمط من أنماط تنظيمه وتنسيقه .

ثم نقول : إنه إذا كانت لغات البشر مختلفة من حيث إن لكل لسان منطقه الخاص ، وعباراته التى ينفرد بها فإن معنى هذا أن الواقع الخارجى ليس شيئا ثابتاً ، بل هو مختلف تبعاً لاختلاف اللغات ، يقول دى سوسير : « اللسان (اللغة) صيغة أو قالب وليس مادة »(٢) ، و« مثلاً يتشكل الماء بشكل الوعاء الذى يصب فيه كذلك يتشكل العالم الخارجى بشكل الألسن المتباينة »(٣) .

هذا عن دراسة دى سوسير للغة ، أما عن دراسته للكلام فنود أن نقارن ما قدمناه بما نقله عنه الباحثون فى هذا الصدد ، أعنى قوله (خاصية الكلام

---

(١) راجع البنيوية وعلم الإشارة ص ٢٢ — ٢٤ .
(٢) مدخل إلى اللسانيات ص ٦٦ ،
(٣) الموضع السابق .

هى حرية التأليف)(١) ، وقوله فى التشبيه الطريف الخاص بلعبة الشطرنج والذى عقده للمقارنة بين اللغة والكلام: « إذا استبدلت قطع اللعب الخشبية بقطع لعب عاجية مثلا لا يكون لهذا التغيير الحاصل أى تأثير فى التنظيم بينما(٢) إذا أنقصت عدد القطع أو زدتها يكون لهـذا التغيير تأثير عميق فى قواعد اللعبة » ، فمن خلال هذه المقارنة يتبين لنا أن حرية التأليف ليست تعنى فوضوية التراكيب واختراعها دون ضوابط ، وإنما تعنى فى مجال الاستخدام الإشارى للغة(٣) أن تكون هذه التراكيب مقيدة بقدرتها على التوصيل ، يقول جاكوبسون فى إيضاح عبارة دى سوسير التى نقلناها : « حرية تأليف الكلمة بدءاً من الأصوات محصورة ، وهى محدودة فى المواقف الهامشية التى تخلق فيها الكلمات ، وحرية تأليف المقال بدءاً من العبارات ...

---

(١) بناء لغة الشعر ص ١١١ .

(٢) معنى الجزء الاول من هـذا النص ـ أى إلى قول دى سوسير (بينما) ـ خاص باختلاف اللغـــات غير المؤثر فى الأدب (كل من الأدب العربى والأدب الإنجليزى مثلا يخضع عند الأداء لقوانين لغته فحسب، وفيما عدا ذلك كلاهما سواء) أما معنى الجزء الثانى منه (ما بعد قوله بينما) ـ فهو من المنظور التحليلى للأدب يعنى أن النص اللغوى ـ الأدب ـ نص شكلى بالدرجة الأولى ، فإذا كانت قيمة كل قطعة من قطع الشطرنج تتوقف على وظائفها فى لوحة الشطرنج ، فإنه بالمثل ، قيمة كل لفظ فى النص الأدبى تتوقف على وظائفه فى ساحة النص كله ، وأيضا : كما أن ترتيبا معينا لقطع الشطرنج ينقل اللاعب من توازن إلى توازن آخر ، كذلك ، فإن أى تغيير فى ترتيب ألفاظ النص يؤدى إلى تغيير فى المفهوم الذى يريده الأديب ، ومن ثم فإن عملية الاختيار اللفظى ، والموقعيـة اللفظية للكلمات من الأديب ، كليهما عنصر يقصده الأديب ويعنيه ، ومن ثم يجب على الناقد مراعاته مراعاة تامة .

(٣) المقصود بذلك لغة العلم ، ولغة الحياة اليومية ، و .. الخ .

ينتهى دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم فى النمو الجوهرى، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها »(١) .

ويستدرك الباحثون على جاكوبسون هذا التفسير فيقولون : « ومع هذا فإنه يجب إضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا ، فكل إنسان حرّ فى أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوماً ممن يتوجه إليه بالكلام ، وهذا يدخل حرية الكلام فى دائرة مجموعة من القوانين سواء الوافدة من القواعد أو من طبيعة الكلام »(٢) .

هذا عن مجال الاستخدام الإشارى للغة ، أما عن مجال الاستخدام الأدبى للغة فإن الأمر أعقد من ذلك ، لأن هناك قيوداً أخرى يجب أن يتقيد بها الأديب ليس فقط من أجل أن يكون نصه الأدبى قادراً على التعبير عما فى نفسه ، بل أيضا من أجل أن يكون قادراً على التأثير فى القارىء الذى يتلقى عمله الأدبى .

إن لغة الأدب كما نفهمها من خلال ماقدمناه عن دى سوسير ، خصوصاً حديثه عن لعبة الشطرنج(٣) ، تعنى أنها : منظومة مركبة من الإشارات اللغوية ذات الطابع التباينى(٤) عمل الأديب على اختيارها بعناية لتكون متسقة مع منظومة الإشارات اللغوية التركيبية للسان(٥) الذى ينطق به (اللغة التى

---

(١) بناء لغة الشعر ص ١١١ .

(٢) المقصود بطبيعة الكلام : مقام الكلام ، وهذا النص منقول بتصرف من المرجع السابق ص ١١١ .

(٣) راجع هذا النص ، وراجع تحليلنا له فى الحاشية فيما تقدم .

(٤) تذكر أن هذا التباين يأتى من العلاقات التركيبية (الافقيـة) والعلاقات الإبدالية (الرأسية) فى النص الأدبى .

(٥) ذكرنا من قبل أنها ذات طابع تباينى أيضا .

يتحدث بها) ، يقول أحد الباحثين : « الإشارات التى تسود فى اللغة الأدبية لاتخص تطابق هذه اللغة مع الواقع - مهما تكن ادعاءات المدارس الواقعية - بل تخص فقط خضوعها لمنظومة من الإشارات حددها المؤلف لنفسه »(١)، وهنا يأتى دور دراسات المنهج البنيوى التى تكشف عن سر هذا الاتساق ، أو قل جمال هذا التأليف .

دراسات المنهج البنيوى :

إذا كان البحث العلمى - على طريق الدراسة الوصفية - قد انتهى بدى سوسير إلى أن لغة الأدب هى منظومة مركبة من الإشارات عمل الأديب على اختيارها بعناية لتكون متسقة مع منظومة الإشارات التركيبية للسان الذى ينطق به فإن دراسات المنهج البنيوى قد وضعت فى اعتبارها وهى تدرس الأدب أن يشمل بحثها كلا المنظومتين : منظومة اللغة من حيث كونها إشارات تركيبية خاصة باللسان ، ومنظومة الأدب من حيث كونها إشارات خاصة بهذا اللون من الكلام ، ومن هنا فإن طريقة عرضنا لدراسة هذا المنهج ستتناول كلا الاتجاهين ، ثم تختم بحديث التحليل البنيوى للنصوص الأدبية .

أولا : دراسات المنهج البنيوى للمنظومة اللغوية(٢) :

١ - الإشارة اللسانية :

أوضح الدارسون اللغويون الإشارة اللسانية بعد دى سوسير من خلال

---

(١) انظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ١٠٤ .

(٢) نود أن نشير هنا إلى أربعة أمور : أولها : كلمة (بنـــاء) لم يستخدمها دى سوسير على الرغم من أنه مؤسس علم اللغة البنيوى الحديث ، ولكنه كان يستخدم كلمة (نسق) ، أما كلمة (بناء) فلم تظهر إلا فى مؤتمر « براغ » لعلماء اللغة عام ١٩٢٩ ثانيها : أنه عقب وفاة دى سوسير تشكلت مدرستان بنيويتان فى أوروبا هما =

قوله « إنها تعنى التلازم القائم فى كياننا النفسى بين دال ومدلول » وقوله « إن اللغة تتعامل بنظام العلامات التجريدى القائم على الاصطلاح » أنه يرى عدم وجود علاقة بين المدلول بمعنى الواقع الخارجى ، والمدلول بالمعنى المصطلح عليه ، كما يرى أيضا عدم وجود علاقة بين الدال بمعنى الكتلة الصوتية اللازمة للأداء اللغوى ، والدال بمعنى الحروف الصوتية المستخدمة لأداء المدلول ، ومن هنا فإن الإشارة اللسانية اللغوية فى الأصل تضم أربعة مستويات(١) .

المستوى الأول : مادة المضمون أو مادة المحتوى ، أى الواقع الخارجى قبل أن تتناوله اللغة بالبناء والتنظيم ، أو بعبارة أخرى : الأشياء التى يمكن أن نتكلم عنها مثل البحر ، السماء .... إلخ .

= مدرسة « براغ » التشيكية أو المدرسة الوظيفية التى هى أصل الشكلية الروسية ، ومدرسة كوبنهاجن الدانمركية أو مدرسة وحدات المعنى الصغرى ، وكلتا هاتين المدرستين انطلق فى أبحاثه من أفكار دى سوسير ، ومن أشهر علماء المدرسة الأولى : الروسيان : نيكولاى تربتسكوى ، ورومان جاكبسون ، والفرنسيان : أندره مارتينه واميل بنفينست ، كما أن من أشهر علماء المدرسة الثانية : أوتو يسبرسن ، وهيلمسليف وبيرس . ثالثها : أنه عقب الاضطهاد السياسى الذى ساد روسيا فى الثلاثينات لجأ العالمان الشكليان : الأمير نيكولاى تروبتسكوى ، ومساعده رومان جاكوبسون إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، ومن ثم انتشر علمهما فى أوروبا وأمريكا ، أما علماء المدرسه الثانية فكانوا ينشرون أبحاثهم بأكثر من لغة كما يذكر الباحثون (راجع كتاب د/ محمود السعران ص ٣٧٢ — ٣٧٦ علم اللغة مقـــدمة للقارىء العربى) ، ونخلص من هذا كله إلى أن الفكر الاوربى قد اصطبغ تقريبا بالفكر السوسيرى . رابعها : أننا سندمج حديث الشكليين فى المنهج البنيـــوى بسبب أنهم يعتبرون كالتمهيد له ، فضلا عن أن رومان جاكوبسون . ونيقولاى تربتسكوى بدآ شكليين ثم صار بنيويين .

(١) راجع حديث هذه المستويات فى مدخل إلى اللسانيات ٦٧/٦٨ ، الالسنية : المبادىء والأعلام ص ١٨٤ — ١٨٧ .

المستوى الثانى : شكل المضمون أو شكل المحتوى، وهو المعنى المصطلح عليه ، أو بعبارة دى سوسير المدلول الذى اكتسى قالباً محدداً بواسطة كلمات اللغة مثل : البحر ، والسماء .... لخ .

المستوى الثالث : مادة التعبير أو مادة الحاوى ، أى كتلة الأصـــوات المنطوقة قبل أن تصوغها اللغة ، أو بعبارة أخرى هو الوسيلة المادية للغة .

المستوى الرابع : شكل التعبير أو شكل الحاوى ، وهو عملية صياغة الأصوات فى وحدات صوتية تعبيرية ، وشكل التعبير هو ما أطلق عليه دى سوسير مصطلح الدال .

كما أوضحوا أن قوله (اللغة شكل لا مادة) يعنى أنه قد استبعد المستويين الأول والثالث من الدراسة اللغوية ، ذلك أن اللغة ليست هى الأشياء الموجودة فى الواقع الخارجى كالبحر والسماء اللذين ذكرناهما ، كما أنها ليست الأصوات التى تكمن مخارجها فى فمنا ، ومن هنا ركزوا دراستهم على المستويين الثانى والرابع وجعلوهما موضوع علم اللغة ، كما جعلوا الوظيفة الدلالية الناشئة عن العلاقة المتبادلة بينهما هى محك التعرف عليهما معاً ، ذلك أنه عن طريقها ينحل الكلام إلى وحدات كبرى ، ووحدات صغرى هى الجمل والكلمات والحروف .

دراسة المستوى الثانى (شكل المضمون) :

دراسة اللغة من حيث إنها إشارات تدل على معانى موضوعها علم الدلالة الوصفى ، وعلم الدلالة الوصفى يعتمد فى حصوله على المعنى المراد على الدراسات الصوتية ، والصرفية ، والنحوية مضافاً إلى ذلك الظروف التى نشأ فيها المقال ، كشخصية المتكلم ، وشخصية السامع ، والحاضرين ، وغير ذلك من الظروف والعناصر غير اللغوية ، مما جعل ليونارد بلومفيلد (١٨٨٧ - ١٩٤٩) - الباحث

الأمريكى الشهير - يستبعد دراسة المعنى من الحقل اللغوى ، ويلحقه باهتمامات علم النفس(١) .

وإذا كنا سنؤجل حديث المعانى الصوتية إلى دراسة المستوى الرابع فإننا يجب هنا أن نشير على الأقل إلى المعانى الصرفية والنحوية ، ذلك أن ظروف نشأة المقال ليس فى استطاعتنا هنا أن نشير إلى شىء منها ، لأنها ذات مستوى تطبيقى .

والمعانى الصرفية بالنسبة للغتنا العربية يرجع بعضها إلى التقسيم كالاسمية والفعلية والحرفية ، وبعضها الآخر إلى التصريف كالأفراد والتثنية والجمع ، والتكلم والخطاب والغيبة ، والتذكير والتأنيث ، والتعريف والتنكير ، وبعضها الثالث إلى مقولات الصياغة الصرفية كالطلب والمطاوعة والألوان والحركة والاضطراب .... إلخ ، أو إلى العلاقات النحوية كالتعدية والتأكيد . . إلخ .

أما المعانى النحوية فمنها المعانى العامة كالخبر والإنشاء ، والإثبات والنفى ، والتأكيد ، والطلب بجميع ألوانه (الأمر ، النهى ، الاستفهام ، الدعاء ، التمنى الترجى ، العرض ، التحضيض) والشرط ، والقسم ، والتعجب ، والمدح ، والذم .... إلخ ، ومنها المعانى الخاصة بالأبواب النحوية كالفاعلية ، المفعولية ، والحالية .... إلخ .

دراسة المستوى الرابع (شكل التعبير) :

هناك ثلاثة مناهج لتوضيح نظرية الوحدة الصوتية(٢) هى : منهج التحليل التوزيعى ، ومنهج اللسانيات الوظيفية ، وثالث المناهج هو المنهج

---

(١) انظر ص ١٨٨ الألسنية : المبادىء والأعلام .

(٢) راجع مدخل إلى اللسانيات ص ٩٨ - ٩٩

الذى يستفيد من كلا المنهجين السابقين ، ولكننا نكتفى هنا بعرض منهج واحد يحقق لنا هدفنا الذى نبتغيه ، على أن تفاصيل هـــذه المناهج الثلاثة موجودة فى الكتب التى تتحدث عن الألسنية الحديثة (علم اللغة الحديث) لاتفوت من يطلبها .

منهج التحليل التوزيعى :

يعرّف منهج التحليل التوزيعى الوحدة الصوتية بأنها صنف أو فصيلة من الأصوات ، ويرى أنها تخضع لنوعين من التحولات :

١ ـ تحولات حرة ، وهى التى تطرأ حين نهمس أو نجهر بها .

٢ ـ تحولات متكاملة ، وتتعلق هذه التحولات بالقرائن اللفظية التى تصاحب الوحدة الصوتية ، مثل تحول الوحـــدة الصوتية (ب) إلى طريق الهمس إذا وليها حرف صامت مثل (ت) فى قوله سبحانه (تبت يدا أبى لهب وتب)(١) ، ومثل تحول الوحدة الصوتية (س) إلى (ص) .

ويطلق البحث الحديث على الوحدة الصوتية مصطلح (الفونيم) . ويرى أن عدد فونيمات أى لغة من لغات البشر يكون ما بين عشرين إلى أربعين (فى لغتنا العربية أربعة وثلاثون فونيما) ، كما يرى أن مهمتها تنحصر فى تأليف الوحدات اللغوية الدالة (الإشارات اللسانية بلغة دى سوسير) ، ومن هنا فإن محور هذا المصطلح هو المعنى ، أى أن البحث الحديث يرى أن يعد النون فى (نهر) مثلها فى (منك) فونيما واحداً لأن المعنى لم يتغير ، وكذلك السين فى (سلا) مثلها فى (سطا) تعد فونيما واحداً ، وأيضا يسوى البحث الحديث بين فتحات الكلمة (بطر) لنفس السبب ، وهذا هو نظام العائلة الصوتية الواحدة ـ كما يرى الأستاذ دانيال جونز(٢) ، فعملية تغيير المعنى هى التى تنقلنا من فونيم

---

(١) سورة المسد آية ١ .

(٢) انظر ص ١٢٢ علم اللغة ـ مقدمة للقارىء العربى ، د/ محمود السعران .

إلى فونيم آخر ، سواء كان ذلك على نطاق الحرف أم على نطاق الحركة ، ومن أمثلة الحرف : اللفظين (سار) و(صار) الفونيمان المختلفان هنا هما : السين، والصاد ، لأن (سار) بمعنى ذهب وشاع ، بينما (صار) تعنى تحول وانتقل، ومن أمثلة الحركة : اللفظ (سفر) بفتح الأول وسكون الثانى ، ونفس هذا اللفظ لكن بكسر الأول وسكون الثانى ، الفونيمان المختلفان هنا هما الفتحة فى اللفظ الأول ، والكسرة فى اللفظ الثانى ، لأن اللفظ الأول يعنى جماعة المسافرين ، بينما اللفظ الثانى يعنى الكتاب .

وتغير المعنى هذا هو بعض ما أشرنا إليه من قبل بقولنا : إن علم الدلالة الوصفى يعتمد ضمن ما يعتمد فى حصوله على المعنى المراد على الدراسة الصوتية والبعض الآخر قد يعتمد على وسائل صوتية أخرى مثل التنغيم ، والنبر ، والإمالة، وغيرها مما يظهر فى المستوى التركيبى للكلام بصورة أوضح وأقوى.

٢ـ التركيب اللغوى :

دراسة شكل المضمون (المستوى الثانى) :

من المعلوم أن الكلام لابد أن يكون بين متخاطبين (متكلم وسامع) على الأقل ، ومن المعلوم أيضا أنه لابد للمتكلم من أن ينقل للسامع فكرة أو رغبة أو يعبر له عن شعور أو إحساس ما تجاه شىء فى الحياة ، ومن المعلوم مرة ثالثة أنه لابد أن يكون التفاهم بينهما عبر إشارات لسانية واضحة لديهما بحيث يحدث بينهما التوافق التام فى التخاطب ، إذا كان ذلك كله معلوما فإن البحث الحديث يسمى التوافق بين النطق والاستماع بالارتباط الصوتى المتبادل ، كما يسمى التوافق بين الدلالات فى ذهن المستمع وفى ذهن المتكلم بالارتباط الدلالى المتبادل(١) .

---

(١) الالسنية : المبادىء والأعلام ص ٤٩ .

وإذا كنا قد ذكرنا من قبل أن أداء المعنى (من قبل المتكلم) أو الحصول عليه (من قبل المستمع) يتضمن الاعتماد على الدراسات الصوتية والصرفية والنحويه ، فإننا نشير هنا إلى أن المجال التركيبي للغة الذى نحن فيه الآن هو المجال الذى يتحقق فيه ذلك بصورة فعالة ، كما نشير أيضا إلى أن هذا التحقق يكون فى الكلام المسموع أكثر منه فى الكلام المكتوب ، ذلك أن الكلام المسموع يتسم أحيانا بطابع التضارب بينه وبين الأنظمة اللغوية (أى القواعد) صوتية كانت أو صرفية أو نحوية ، وعند ظهور مشاكل تطبيق الأنظمة على الكلام المنطوق تعمد اللغـــة إلى تقديم طائفة من الحلول تسمى الظواهر الموقعية أو المعالم السياقية التى منها النبر والتنغيم كما أشرنا من قبل . ومن هنـا قدم المحدثون دراساتهم حول ماينبغى أن يبذلوه لمساعدة المتكلم فى المجهود الذى يبذله فى أداء المعنى الذى يقصده ، فذكر هيلمسليف أن استقصاء النماذج اللغوية ، واستنفادها هو أكبر مهمة تعرض لعلم اللغة ، وأهمها وقوامها أن نجيب على سؤال : ماهى البنيات اللغوية الممكنة ؟ ولماذا هى ممكنة فى حين يستحيل غيرها(١) ؟ ومن هنا نشأ علم النحو الوصفى الذى يعتمد تصنيف الوصف اللغوى إلى عدة أنماط ، ونذكر فى هـــذا الصدد مسلسلات العالم الاحصائى الروسى ماركوف التى قدمها فى مطلع القرن العشرين ، ويطلق اليوم عليها «المتواليات ذات المجموعة المحددة من الحالات(٢)» ، وهى تفضى إلى تحديد الإمكانات التى تظهر فيها إحدى الوحدات أثر وحدة أخرى معينة ، مثال : إن احتمال ظهور الوحدة (يشاهد) أو (يقطع) أو (يطالع) بعد الوحدة (زيد) هو احتمال متساو ، خلافاً لإمكان ظهور (تليفزيون) بعد (يقطع) فهو احتمال معدوم ، مالم يكن المشاهد فى ثورة من الغضب ، كما نشأ علم النحو

---

(١) اللغة والأسلوب ص ٤٨.

(٢) انظر مدخل إلى اللسانيات ١٢٦/١٢٧.

التوليدى أو علم نحو الباث (المتكلم) الذى يعتمد إعطاء قواعد بناء الجمل التى تلبى متطلبات الكلام ، ونذكر فى هـــذا الصدد تمييز تشومسكى بين نوعين من الخلق اللغوى : الخلق الذى يبدل القواعد ، والخلق الذى تحكمه القواعد(١) .

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى ماذكره العالم الألسنى (فراى) ـ فيما يختص باللغة الفرنسية ـ من أن ما درج البعض على تسميته بالأغلاط فى الاستعمال اللغوى العادى ، ماهو إلا محاولة لتبسيط التنظيم اللغوى ، فبتأثير من هذه (الأغلاط) تتطور اللغة ، فى الواقع ، باتجاه الانتفاع أو الاستفادة القصوى من المجهود الذى يقوم به متكلم اللغة من حيث الإنتاج اللغوى، فينم الاستعمال اللغوى ، إذاً عن حاجة ثابتة إلى الاختصار اللغوى والدقة فى التعابير والتناسب المنطقى فى التراكيب(٢) ، ولذلك صرح بعض الباحثين بأن غالبية اللغويين اليوم يعتبرون القواعد شيئا نسبيا(٣) .

هذا ، ولم ينس الباحثون أن يقدموا للمستمع أيضا دراسات تساعده على الفهم الصحيح للكلام حيث أنشأوا علم النحو التفسيرى ، أو كما يسمى أحيانا علم نحو المتلقى(٣) ، وبدون أن نخوض فى تفصيلات هذا العلم نذكر شيئا مما قدموه حول وصف عمل المستمع من خلال عملية التواصل فى النقاط التالية(٤) :

١ ـ يصغى المستمع إلى الكلام الموجه إليه .

---

(١) اللغه والأسلوب ص ٩٣ .
(٢) الألسنيه : المبادىء والأعلام ١٠٩/١١٠ .
(٣) اللغه والأسلوب ص ٨٩ .
(٤) المرجع السابق ص ٩١ .
(٧) راجع الألسنيه : المبادىء والأعلام ٥١/٥٢ .

٢ - يحلل المستمع عناصر الكلام الصوتية بالتوافق مع المهارات الفونولوجية التى قد اكتسبها خلال لغته .

٣ - يتقبل المستمع الكلام من حيث إنه يؤلف جملا صحيحة بالقياس إلى معرفته الضمنية لقواعد لغته .

٤ - يتقبل المستمع هذا الكلام من حيث إعطاؤه التفسير الدلالى الملائم .

٥ - يتفهم المستمع هذا الكلام، وتفهم الكلام يختلف عن إعطاء الكلام الدلالى التفسير ، ذلك أن تفهم الكلام يتخطى فى الحقيقة المحتوى اللغوى للتعابير نفسها ، فعندما تبادر الزوجة زوجها عند دخوله المنزل بالعبارة التالية : لقد اشتريت اليوم بعض المصابيح الكهربائية ، يفهم الزوج من كلامها هذا أن عليه أن يبادر بتغيير المصباح المحترق فى غرفة الاستقبال مثلا .

٦ - أخيرا يتأكد المستمع من ملاءمة هذا الكلام لمعرفته بالعالم المحيط به ، فمثلا عندما نسمع طفلا يقول : إنه يوجد فى حديقة منزله خمسة أسود ، يمكننا أن نحلل هذه الجملة عبر معرفتنا بأصوات لغتنا وبقواعدها ، كما يمكننا إعطاؤها تفسيرا دلاليا ، إلا أنه من السهل لأىٍّ منا ملاحظة عدم ملاءمة هذه الجملة لمعرفتنا بالعالم المحيط بنا ، فمعرفتنا هذه بالذات تجعلنا نرفض إمكانية وجود خمسة أسود فى حديقة منزل الطفل .

دراسة شكل التعبير (المستوى الرابع) :

لنذكر أولا أنه إذا كان دى سوسير قد ذكر - كما أشرنا من قبل - أن الإشارات اللسانية هى رموز مصطلح عليها من قبل المجتمع ، كما ذكر أن هذه الإشارات لا تتطابق مع الواقع ، فإن الباحثين بعده قد ذكروا أن البنية

اللغوية بنية لا عقلية ولا شعوريه فى طبيعتها ، لأنها ـ كما يقول سابير ـ تصل بين العناصر الرمزية والوجدان(١) .

وهذا اللاشعور الذى يقول به البنيويون ليس هو لا شعور المحللين النفسيين ، أى ليس هو الوسط النفسى لرغبات الهو ، وإنما هو لا شعور بنيوى ، وهو فى الأساس عقلانى ، إنه لا شعور من مستوى المقولات المنطقية وتآلفها ، كما أنه غير شخصى ، وغير زمانى ، ويعبر عن نفسه من خلال الإنسان(٢) .

ولتقريب هذا الأمر وإيضاحه نقول : إن كل متكلم بلغة من اللغات تتكون لديه من تعلمه للغته ومن ممارسته لها عادات عقلية خاصة فيما يتعلق بتأليف الجمل ، وإنه ليألف هذه العادات والنظم كما يألف نطق أصوات لغته ونماذج مقاطعها وكلماتها ، وتصدر عنه نماذج تأليف الكلمات فى جمل بطريقة لا شعورية : إنه لا يتوقف ليتساءل كيف يرد بالنفى على هذا السؤال ، ولا كيف يجيب عنه بالإثبات ، ولا كيف يكون أسلوب التعجب ، أو الأمر ، أو النهى .. الخ .

ونؤكد هذا أيضا بعكس هذه المقولة فنقول : إنه إذا كان المتكلم لا يدرك العمليات المعقدة العقلية والعضوية التى يقوم بها لنطق صوت واحد أو كلمة واحدة ، وهو كذلك فى مجال تأليف الجمل ـ عندما يتكلم لغته الأم ـ فإنه قد يتعثر ، وقد يخطىء خطأ بينا عندما يتكلم لغته ، وهو يبذل جهداً شعوريا لتأليف الجمل على قدر إتقانه لتلك اللغة ، وهذا الجهد يتناقص كلما ازداد إتقانه لها .

ولنذكر ثانياً أنه إذا كانت دراسات شكل التعبير عند الأوربيين بعد

(١) انظر اللغة والأسلوب ص ٤٨ .

(٢) راجع دراستنا للنظرية التعبيرية عند كروتشيه ص ١٨٥ .

دى سوسير تنحصر فى علمى الفنومنولوجيا (علم الأصوات الكلامية أو علم الصوتيات(١)) ، والمورفولوجيا (علم التشكيل اللغوى) فإن بحثنا لابد أن يتناول ماقدمه كلا العلمين للشكل التعبيرى على مستوى التركيب .

مساهمة علم الفنومنولوجيا فى دراسة شكل التعبير(٢) :

تابعنا من قبل حديث منهج التحليل التوزيعى الذى يعتمد على تقسيم الكلام إلى وحدات صوتية ، ووحدات دالة ، والآن نقول : إن منهج التحليل التوزيعى وهو يواصل بحث النظام الداخلى للعبارة مستأنسا بما ذكره الباحثون من نماذج ومخططات كسلسلات ماركوف وغيرها توصل إلى فكرة مقومات الأساليب ، وهذه الفكرة تقوم على مسلمات أساسية أهمها :

١ - إن كل عبارة تحتوى على مقومين مباشرين هما : المدرج الاسمى والمدرج الفعلى ، وهما يعادلان ما أسماه المناطقة موضوعاً ومحمولا (يجب ملاحظة أن لفظ اسم ، ولفظ فعل هنا اعتباطى لا ينطوى على أى مفهوم ، وملاحظة أن المحمول يحتل المقام الأول فى الأسلوب) .

---

(١) يجب أن نفرق بين علمين يدرسان الأصوات : علم الأصوات اللغوية ، وعلم الأصوات الكلامية ، الأول منهما لا يعتبر جزءاً من الدراسات اللغوية وإن كان يعتبر مقدمة هامة لابد أن يلم بها دارس اللغة ، وتتعلق دراساته بثلاثة أمور : أولها وهو الأهم : ملاحظة وتسجيل حركات الجهاز النطقى للانسان ، وهذه الدراسات تشمل مايعرف بالدراسات التجريبية أو الآلية للنطق ، ومايعرف بالكتابة الصوتية وثانيها : انتقال الصوت فى الهواء ، وهذه الدراسة تعرف باسم الدراسة الصوتية الفيزيقية . وثالثها : استقبال أذن السامع للصوت ، وهذه الدراسات الصوتية مازالت فى مهدها العلمى . أما العلم الثانى - علم الأصوات الكلامية - فهو الذى يدرس الصوت من منطلق تجريدى ، ذلك أنه يتحدث عن تصنيف الأصوات وعلاقاتها وطبيعتها والفرق بينها .. الخ ، وهذا العلم جزء من علم اللغة ، وهو محل دراستنا هنا .

(٢) راجع مدخل إلى اللسانيات ص ١١٨ - ١٣٢ .

٢ - أن كل عبارة تستند على تسلسل واندماج عناصرها الكلامية (سمى بعضهم هذه العناصر باسم العناصر الإدماجية)

مساهمة علم المورفولوجيا فى دراسة شكل التعبير :

أهم ما يحسب فى مساهمة علم المورفولوجيا فى دراسة شكل التعبير غير ماذكرنا من قبل عند حديثنا عن الإشارة اللسانية من بيان المعانى الصرفية والنحويه أمران ، وإن كان الثانى منهما يدخل جزء منه فى دراسات المنظومة الأدبية الآتى بعد :

١ - حديث العلاقات والمقابلات التركيبية فى الكلام .

٢ - حديث رومان جاكوبسون عن مكونات الكلام ووظائفه .

وبالنسبة للأمر الأول نقول : إن الكلمة وهى مفردة لها معنى متعدد سواء كان معجميا أو وظيفيا ، ذلك أن المعجم بحكم طبيعته والغاية منه ليس إلا قائمة من الكلمات هى فى الأصل تجارب المجتمع ، أو بعبارة أدق هى المعانى والخبرات التى تصف هـــذه التجارب أو تشير إليها ، ومن ثم تكون عند استخدام الأديب لها صالحة لأن تعبر عن إحدى هذه التجارب ، أما بالنسبة للمعنى الوظيفى للكلمات فإنه أيضا صالح للتغير والتبدل ، سواء كان ذلك بحكم صياغة الكلمة ذاتها ، (الوحدة النحوية لصياغة الكلمات عندهم تسمى المورفيم[١]) ، فالمصدر - مثلا من الأسماء - صالح لأن ينوب عن الفعل

---

(١) ذكر الدكتور محمود السعران فى كتابه (علم اللغة - مقـــدمة للقارىء العربى) أن مصطلح المورفيم ينطبق على ثلاثة أقسام رئيسية :

الأول ، وهو الاغلب ، أن يكون المورفيم عنصراً صوتيا ، وهـذا العنصر الصوتى قد يكون صوتاً واحداً ، أو مقطعاً ، أو عدة مقاطع . =

(ضربا زيدا) ، ولأن يؤكد الفعل (ضربته ضربا) ، ولأن يبين سببه(ضربته تأديبا له) ، ولأن ينوب عن اسم المفعول (بدم كذب) - أى مكذوب ، وعن اسم الفاعل (قل أرأيتم إن أصبح ماؤكم غورا) أى غائرا،ولأن يكون بمعنى الظرف آتيك طلوع الشمس) .. الخ ، وكذلك اسما الزمان والمكان يتعدد معناهما بأن يكونا ظرفين ، أو داخلين فى علاقة إسناد ، وهذا ماشرحناه من قبل عند دى سوسير تحت عنوان العلاقة الأفقية بين الكلمات.

وبالنسبه للأفعال فإنها صالحة لأن تؤدى معنى البناء للمعلوم والبناء للمجهول ، بل تستطيع أن تؤدى معنى الماضى ، والمضارع ، والأمر عن طريق ذكر سوابق أو لواحق صوتية (مورفيمات) ، فمن السوابق : حروف المضارعة مثل الفعل يضرب ، « الياء » سابقة على الكلمة تجعلها تؤدى معنى الفعل المضارع فى مقابل الماضى والأمر ، كما تجعلها تؤدى معنى الإسناد إلى المفرد الغائب فى مقابل الإسناد إلى المخاطب (تضرب) ، والمتكلم (أضرب) ومن اللواحق ياء المخاطبة فى فعل الأمر (اضربى) أو علامة الأفعال الخمسة فى الفعل المضارع (يضربان - تضربان - يضربون - تضربون - تضربين) .

وليس ذكر المورفيمات هو المؤثر فى علاقة المقابلات الاستبدالية التى تغير المعنى ولكن حذفها أيضا علاقة سلبية لها أثرها كما فى الفعل الماضى الذى حذفت منه حروف المضارعة ليؤدى معنى الماضى فى مقابل معنى المضارعة والأمر ، كما فى فعل الأمر المسند للمخاطب حيث حذفت منه ياء المخاطبة ليؤدى معنى الإسناد للمذكر فى مقابل أدائها لمعنى الإسناد المؤنث . . . الخ ،

والثانى ، أن يتكون المورفيم من طبيعة العناصر الصوتية المعبرة عن المعنى أو التصور أو الماهية ، أو من ترتيبها .

والقسم الثالث من المورفيم هو الموضع الذى يحتله فى الجملة كل عنصرمن العناصر الدالة على المعنى ، ولمزيد من إيضاح هذا المصطلح يجب الرجوع إلى ما ذكره الدكتور محمود السعران ص ٢٣٧ - ٢٤٥ .

وهذا ما أسماه دي سوسير من قبل الحضور الآنى للألفاظ الأخرى وشرحناه تحت عنوان العلاقة الرأسية بين الكلمات .

ونتابع الآن حديث منهج التحليل التوزيعى فنقول : إن هذا المنهج قد تابع أبحاثه من خلال متابعته لمدونات الكلام وتحليلاتها إلى الوحدات الصوتية ، والوحدات الدالة ، والمقومات المباشرة لينتهى بظروف التخاطب أو مقتضى الحال بتعبير البلاغة العربية، وهو ما تحدث عنه رومان جاكوبسون فى مكونات عملية الإبلاغ اللغوى التى سنتحدث عنها الآن ، وبذلك نكون قد وصلنا مع منهج التحليل التوزيعى إلى مستوى المقطع الكبير للكلام الذى هو المقال أو المؤلف ، لكن الأمر الذى نود أن نؤكد عليه أن أصحاب هذا المنهج يحرصون دائماً على أن تبقى بحوثهم لغوية بعيدة عن مجال المعنى المقصود من الكلام نظراً لتعلق ذلك بالمجال الاجتماعى(١) .

أما بالنسبة للأمر الثانى (حديث رومان جاكوبسون عن مكونات الكلام ووظائفه) فنقول : تقتضى عملية التواصل(٢) الإنسانى توافر العناصر التالية :

١ ـ المتكلم (الإنسان المرسل) .

٢ ـ المخاطب (المتلقى أو المرسل إليه) .

---

(١) هذا رأى الباحثين البنيويين وليس رأى هؤلاء فقط ، لكننا ذكرناه لهم لأننا قد اخترنا منهجهم لنتحدث عنه ، يقول شومسكى (اللغة لم تصنع لتكون لها معنى) انظر رسالة ميتسورونا عن شومسكى والنظرية الأدبية ص ١٠٣ مجلة الفكر العربى المعاصر التى تصدر عن مركز الإنماء القومى ـ بيروت العددان ٦ ، ٧ عام ١٩٨٠ .

(٢) راجع الألسنية : المبادىء والأعلام ص ٥٢ ـ ٥٦ . مدخل إلى اللسانيات ٤٩/٥٠ ، ١١٦/١١٧ ، اللغة والأسلوب ٩٥/٩٦ ، البنيوية وعلم الإشارة ص ٧٦ ـ ٧٩ ، النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٩٤ ـ ٩٦ .

٣ ـ قناة الاتصال بينهما ، وتكون إما طبيعية كالهواء إذا كان الاتصال شفهيا وجها لوجه ، أو صناعية إذا كان الاتصال عبر الأشياء التقنية كالخطوط التليفونية والكتابات التلغرافية ، والوسائل البصرية .... إلخ .

٤ ـ الشفرة الكلامية الموحدة أو الرموز المشتركة ، وتكون إما كلاماً أو أرقاماً أو كتابة أو أشكالا صوتية .... إلخ .

٥ ـ الرسالة اللغوية وهى موضوع الحديث وسياقه القولى ، أو مايسمى فى بلاغتنا العربية مقام الكلام وظروف التخاطب .

٦ ـ المحتوى اللغوى الذى ترمز إليه الرسالة .

فإذا توافرت هذه العناصر كان التواصل الكلامى ناجحاً ، وبدأ البحث عن هدف أو ظيفة هذا الاتصال ، ويحدد جاكوبسون الوظيفة المقصودة من خلال تركيز عملية الاتصال نفسها على أحد عناصرها الست ، فإذا كان التركيز على سياق الرسالة وموضوعها من أجل التبادل النفعى كانت وظيفة هذا الاتصال هى الوظيفة المرجعية أو الإشارية ، وهذا اللون هو أغلب ألوان الاتصال .

وإذا كان التركيز على مرسل الرسالة وبيان موقفه من قضية معينة أو أمر ما كانت وظيفة الاتصال هى الوظيفة التعبيرية (التأثرية أو الانفعاليـــة أو العاطفية) .

وإذا كان التركيز يتوجه نحو المخاطب كما فى أساليب الطلب والنداء والأمر وغيرها كانت وظيفة الاتصال هى الوظيفة الندائية (النزوعية أو الإفهامية) .

وإذا كان التركيز على إدامة الاتصال وبقائه عبر قناة الاتصال كأحاديث المجاملة والتحايا بين الناس والأحاديث عن جمال الربيع وحسن الطقس كانت وظيفة الاتصال هى الوظيفة الاتصالية، وقد تستخدم هذه الوظيفة لإكساب الأطفال اللغة فيسمونها لهذا الوظيفة الانتباهية .

وإذا كان التركيز على الشفرة الكلامية نفسها مثل : هل تسمعنى ؟ أليس كذلك ؟ أمر واضح ، كانت وظيفة الاتصال هى وظيفة ما وراء اللغة .

وإذا كان التركيز على المحتوى اللغوى نفسه أو بعبارة جاكوبسون على قيمة الرسالة نفسها ، أى العلاقة الذاتية بين الرسالة اللغوية وذاتها[1] كانت وظيفة الاتصال هى الوظيفة الشعرية أو الجمالية ، يقول رومان جاكوبسون : « تكمن السمة المميزة للشعر فى حقيقة أن الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليس بوصفها أداة تشير إلى شىء معين ، أو انفجاراً لعاطفة ، إن الكلمات ونظمها ومعانيها وأشكالها الخارجية والداخلية تكتسب أهمية وقيمة ذاتيتين »[2] ونقول نحن بلغة دى سوسير : تتحول الكلمات أو تتوقف عن عملها بوصفها دالات ، وتتحول إلى أن تكون مدلولات ، إنها مطلوبة لذاتها ، أو قل إنها كيانات محسوسة مستقلة مستخدمة استخداماً واعياً من الأديب لتتسق مع منظومة الإشارات اللغوية للسان الذى ينطق به .

النص اللغوى (مقالا أو كتاباً) :

نتناول فى بيان دراسات المنهج البنيوى للمقال أو الكتاب التأليفى أياً كان نوعه (علميا - فلسفيا - أدبيا) إيجاز حديث ميشل فوكوه الذى درسه الدكتور عبد الوهاب جعفر فى كتابه (البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه) تحت مقولة (أركيولوجيا المعرفه)، ونبدأ ببيان معنى المصطلح (أركيولوجيا) فنقول : يعنى هذا المصطلح : علم الآثار ، ويهدف فوكوه من هذا المصطلح أن دارس المقال أو الكتاب التأليفى يدرسه كدراسه عالم الآثار للأثر ، بمعنى أنه يبحث النص فى ذاته ، كما يبحثه بين النصوص الداخلة فى مجاله

(١) انظر اللغة والأسلوب ص ٩٦ .

(٢) راجع البنيوية وعلم الإشارة ص ٥٩ .

ليس فقط ليحدد قيمته ودوره بينها ، وإنما أيضا ليحدد انتماءه لهذا الجنس الذى هو منه ، يقول ميشيل فوكوه : « إن لفظ (أركيولوجيا) لايشير إلى البحث عن نقطة بدء ، كما أنه لايقترب بالتحليل نحو أى تنقيب أو تجريب جيولوجى ، إنه يشير إلى اتجاه عام فى الوصف، ينصب على كل ماقيل ، ابتداء من المستوى الذى يوجد عليه : أعنى الوظيفة المنطوقية التى تمارس فيه ، والتكوين المقالى الذى ينتمى إليه ، والنسق العام للأرشيف(١) الذى صدر عنه »(٢) .

وها نحن نفصل هذا القول الموجز الذى أجملنا فيه دراسة فوكوه كلها للمقال أو المؤلف أو المنطوق كما يسميه(٣) .

أولا : بحث النص فى ذاته (تحليل النص من حيث هو) : يعنى هـذا القول : وصف النص بعيداً عن صاحبه من جهة ، وبعيداً عن أن يكون هذا النص انعكاساً رمزياً لشىء بعيـد عن ذاته ، وبالنسبة للأمر الأول ينقل

---

(١) عرف فوكوه مصطلح الأرشيف بقوله : هو النسق العام التكوين المنطوقات وما يطرأ عليها من تحول انظر ص ٦٤ البنيوى بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه .

(٢) راجع ص ٧٤ البنيوية بين العلم والفلسفة .

(٣) عرف فوكوه المنطوق بأنه (مجموع تتابع الرموز من حيث هى منطوقات) ورأى أنه يخضع لأنساق منطقية ولغوية وسيكلوجية (راجع ص ٥٧ البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه) . هـذا ، وقد ذكر الدكتور صلاح فضل فى كتابه نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٥٥ أن البنائيين يرون أنه يوجد ثلاث علاقات بين الوحدات السياقية اللغوية المتجاورة هى : (أ) التضامن: وذلك عندما تقتضى الوحدات بعضها بعضاً بالضرورة والتبادل . (ب) الاقتضاء البسيط :وذلك عندما تؤدى إحدى الوحدات إلى الأخرى دون العكس والتبادل . (حـ) الضم والتوفيق : وذلك عندما لا تؤدى إحدى الوحدات بالضرورة إلى الأخرى .

الدكتور عبد الوهاب جعفر عن فوكوه أنه إذا بدا لأول وهلة أن فاعل المنطوق هو مؤلف الصيغة الذي يهدف إلى توصيل معنى معين، فإن فوكوه يرى أن الواقع يكذب ذلك : فى حالة الكاتب الروائى نجد أن مجموع المنطوقات المتضمنة فى الرواية إنما ينتسب إلى مجال مكانى يتسع لكى يشمل الكاتب الروائى نفسه ، ومن ثم فإنه ليس هو الفاعل .... إنه وظيفه محددة ، وفارغة يمكن أن يملأها أى مؤلف صيغة ، أعنى أى فرد يصوغ المنطوق ، ويستند فوكوه إلى قضية رياضية يوضح بها وجهة نظره وهى (المساويان لثالث متساويان) ، ويرى أن فاعل المنطوق هنا هو وضع محايد لا يتأثر بزمان أو بمكان أو بظروف ، وهو متماثل فى أى نسق لغوى ، ويمكن أن يحتله أى فرد ليقرر هذه القضية(١) .

أما بالنسبة للأمر الثانى فنرى أن ننقل مقولة الباحثة آنجيل ماريتى التى ترى فيها أن « عمل الأركيولوجيا إنما يرتكز على شبكة عامة ومتكاملة من جميع العلاقات ، وهى العلاقات الجارى اكتشافها بفضل العمل الدائب لمجموع المناهج التى تجتمع تحت اسم البنائية ، فهى تحلل التركيبات الاجتماعية وتدرس الصفات المعرفية ونظرية تاريخ العلوم »(٢) .

ثانيا : بحث النص بين النصوص الداخلة فى مجاله (تحليل النص من حيث علاقاته): يعنى هذا الأمر الحديث عن الوظيفة المنطوقية للنص، وهى ضرورة وجود المنطوق (المقال أو الكتاب التأليفى) فى مجال مشارك (أى سياق)، أو بعبارة أخرى ضرورة أن يكون له علاقة مع عدد مجانس من المنطوقات ، بمعنى أن يكون له دور خاص بين المنطوقات التى يدور فى فلكها ، وابتداء من هذا التواجد المنطوقى تنبثق العلاقات النحوية بين الجمل ، والعلاقات

---

(١) أنظر ص ٤٩/٥٠ البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه .
(٢) راجع البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه ص ٧٥ .

المنطقية بين القضايا ، وأيضا علاقات ماوراء اللغة ، وهذه الأخيرة تنشأ بين اللغة كموضوع ، وبين اللغة ذاتها ، وهى تعرف قواعدها .

ولاتتوقف الوظيفة المنطوقية للنص عند هذا الحد ، بل تتعداه إلى أن تنبئنا خلال تحليل الظروف التى مورس فيها المقال عن انتماء النص إلى تكوينه المقالى(١) ، وننقل لمزيد من إيضاح هذه النقطة قول فوكوه أيضا : « المقال لايكون وحدة صورية يمكن أن نسجل ظهورها أو استخدامها فى التاريخ ، بل إنه يتكون من عدد محدود من المنطوقات يمكن أن نعرف بصددها مجموع من حالات الوجود »(٢) ، وقول ترنس هوكز صاحب كتاب البنيوية وعلم الإشارة صدد حديثه عن النص الأدبى : « العمل يبدو فقط أن له مضمونا ، إنه يتكلم فى الحقيقة عن مجيئه إلى الوجود فقط ، وعن تركيبه هو »(٣) ، وقول فردريك جيمسن عن الأعمال الأدبية أيضا : « إن كل الأعمال الأدبية فى الوقت الذى تتكلم فيه لغة الإشارة ، تكشف أيضا عن رسالة جانبية حول عملية تكوينها »(٤) .

وغنى عن البيان بعد ذلك أن نقول : إن البنيويين يرون أن المقال أو الكتاب التأليفى حيث يوضع ضمن مجاله المنطوقى من المقالات أو الكتب والمؤلفات يحتمل تفسيرات متعددة تختلف باختلاف قارئه ، حيث يكون

---

(١) أشار فوكوه - كما ذكر الدكتور عبد الوهاب جعفر - إلى أن هذا النسق العام أو التكوين المقالى قد يشمل ماهو غير منطوق مثل الأحداث الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . هذا ، وقد جاء فى النص الذى نقلناه عن الباحثة آنجيل ماريتى من قبل مايفيد هذا المعنى أيضا .

(٢) راجع البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه ٥٨/٥٩ .

(٣) انظر البنيوية وعلم الإشارة ص ٦٢ .

(٤) الموضع السابق .

هذا التفسير صدى لما فى نفس القارىء من قراءته لهذه المؤلفات، أو بعبارة أخرى رد فعل لها ، أو نقول مع الدكتور عبد الوهاب جعفر : « إذا كان المعنى الذى يتضمنه النص يختبىء وراء ما يظهر من التفسيرات ، أو يسير محاذياً لهذه التفسيرات تحت السطح ، فهذا يعنى أن المقال يحتفظ بالقدرة على أن يعنى شيئا غير الذى يقوله »(١) .

ثانيا : دراسات المنهج البنيوى للمنظومة الأدبية :

١ — الإشارة الأدبية :

درس البنيويون الإشارة الأدبية وقدموا فيها تصورين . التصور الأول قدمه جاكوبسون(٢) متأثرا بالعالم اللغوى بيرس ، والتصور الثانى قدمه هيلمسليف متأثراً فيه بدى سوسير .

ويقضى التصور الأول بأن الإشارة الأدبية تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، تختلف من حيث طبيعة علاقتها بالعالم الخارجى هى : الإشارة الحسية ، وتعتمد فى علاقتها بالعالم الخارجى على التجاور الواقعى الوجودى ، ونموذجها المفصح عنها هو الإشارة العادية بالأصبع إلى المدلول ، والأيقونة(٣) ، وتعتمد فى علاقتها بالعالم الخارجى على التشابه الواقعى بين الدال والمدلول ، وأكثر ما تأتى فى الأساليب الأدبية لنقل المنظر الواقعى وجعله كأنه مشاهد محس ، أما القسم الثالث فهو الرمز ، وهو لا يعتمد فى علاقته بالواقع الخارجى

(١) البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه ص ٦١ .

(٢) راجع نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٤٤٨ - ٤٥٠ .

(٣) كلمة (أيقونة) فى الأصل تدل على الصورة أو التمثال أو التكوين الفسيفسائى الذى يمثل شخصا مقدسا فى الكنائس ، ولعل هذا هو السبب فى ربطهم استعمالها الأدبى بالتشبيه والتمثيل .

إلا على الاصطلاح الاجتماعي ، وهو في هـــذا مثل الإشارة اللسانية عند دي سوسير .

أما التصور الثاني فقد قدمه هيلمسليف(١) ، وهو تطوير لدراسة دي سوسير للإشارة اللسانية ، حيث ذكر أن أية إشارة لغوية تتضمن علاقتين بين الدال والمدلول : علاقة داخلية ، وعلاقة خارجية ، وتتمثل العلاقة الداخلية في المعنى الشعري الخاص بالطبيعة والعالم (المعنى العاطفي أو الايحائي للكلمة) ، وقد أطلق هيلمسليف على هذه العلاقة أو هذا المعنى مصطلح الصورة ، وقد رأى أنه على أساس هذا المعنى تقوم الاستعارة في الأساليب الأدبية .

أما العلاقه الخارجية بين الدال والمدلول فتتمثل في المعنى الإشـــاري الاصطلاحي الذي عرفناه عند دي سوسير .

هذا ، وقد تابع الباحثون البنائيون كلا من المعنى الإشاري (الرمزي باصطلاح جاكوبسون) والإيحائي ، فوصلوا بالمعنى الإشاري إلى دراسة بيئة الكلام أي ـ القضايا الثقافية المحيطة بالنص ـ ومن هنا أدخلوا للكلمات أبعاداً سياسية واجتماعية وتاريخية وأسطورية وأيديولوجية وآلية(٢) ، وجعلوها ضمن حديث العلاقات الرأسية (الاستبدالية) عند اختيار الكلمات(٣) ،

---

(١) راجع اللغة والأسلوب ص ٩٤ ، بناء لغة الشعر ص ١٢٩ .

(٢) يشمل هـــذا حديث انتشار الكلمات وذيوعها السريع عبر الإذاعة والتليفزيون .. الخ .

(٣) ذكر الدكتور سمير محمد حسين في كتابه تحليل المضمون ص ٥٣ أنه في أواسط العشرينات كانت تستخدم الكلمة من حيث السهولة والصعوبة مقياساً لدرجة نجاح النص ، حتى إن « ثورنديك » أحد خبراء التحليل في المجال الإعلامي قدم قائمة من الكلمات يستأنس بها المحللون في هذا المضمار ، وفي الثلاثينات أضيف إلى هذا المقياس مقاييس أخرى مثل طول الجملة ، والجمل البسيطة ، ومدى التناسب في =

حيث افترضوا كما يقول الدكتور صلاح فضل(١) وجود ذاكرة لكل إشارة لغوية (كلمة) تضم أشكالا مختلفة للمعنى ، ويمكن لهذه الذاكرة أن تثار وتخرج مخزونها مع كل كلمة . كما وصلوا بالمعنى الإيحائى إلى دراسة التداعيات النفسية المختلفة للمعنى العاطفى(٢) ، فعقدوا المقارنات بين الألوان والمشاعر فقالوا عن اللون الأحمر : إنه مثير هائج ، وعن اللون الأزرق : إنه هادىء ساكن(٣) ، وبين الموسيقى والمشاعر فقالوا عن الموسيقى : إنها قد تبعث فينا الهدوء ، كما قد تبث فينا الهياج(٤) .

= العبارات . . الخ وسنتحدث عن هذا بعد قليل فى المجال الاسلوبى . هذا ونود أن ننوه بأن الإعلاميين وهم يحللون النصوص الاعلامية كثيراً مايستعينون بالتحليل الشكلى الذى نقدمه الآن كجزء من أسلوب دراستهم للمضمون الاعلامى ضمن منهج خاص بهم اصطلحوا على تسميته بمنهج الدراسات المسحية ، قاصدين أن يصلوا من وراء هذا التحليل إلى مثل: وصف الاتجاهات التى ينطوى عليها المضمون الإعلامى، كشف الاختلافات الدولية للمضمون الاعـــلامى ، المقارنة بين معالجات وسائل الإعلام للمضون الإعلامى ، بيان الخصائص التى تنفرد بها المصادر الاعلامية سواء كانت أشخاصا أم صحفا أم إذاعات . . الخ ، قياس مقروئيـة المواد الإعلامية المطبوعة ، كشف الاساليب الدعائية والإقناعية التى يحتويها المضمون الإعلامى، وصف القائمين بالعمليات الاعلامية وكشف مقاصدهم ونواياهم ، استنتاج بعض المعلومات من القائمين بعملية الاتصال الاعلامى خصوصاً المعلومات السياسية والعسكرية . راجع كتابى الدكتور سمير محمد حسين : بحوث الاعلام (نشر عالم الكتب بالقاهرة ١٩٧٦) ، تحليل المضمون (نشر عالم الكتب بالقاهرة ١٩٨٣) .

(١) راجع كتابه نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٤٥١ .

(٢) نقل الدكتور صلاح فضل فى كتابه المذكور ص ٤٧٢ أن بعض الباحثين يرى أن الحروف والحركات المفتوحة توحى بالضوء والأمان ، كما أن الحروف والحركات المغلقة توحى بالظلمة والخوف .

(٣) انظر بناء لغة الشعر ص ٢٠٦ (٤) انظر ص ٣٦٥ بحث فى علم الجمال

كما تحدثوا عن تبادل الحواس باعتبار أن مصدرها الأساسى هو حسية الوجود الخارجى فى الطبيعة ، بل تحدث بعضهم عن المنظـــر الشاعرى ، والجلسة الشاعرية ذاكرين أن هناك فرقاً بين العواطف الحقيقية والعواطف الشاعرية ، وفى هذا الصدد ننقل قول القائل : « بين هذه العواطف الحقيقية كما نحسها فى الحياة اليومية – وبين العواطف الشعرية يوجد داخل التجربة ذاتها فارق هام ذو طبيعة يحددها علم الظواهر ، فعلى حين أن العاطفة الحقيقية عاشتها الذات كواحدة من حالاتها الداخلية ، فإن العاطفة الشعرية تضاف إلى حقل الموضوعات ، فالحزن الحقيقى تجربة تخوضها الذات على طريقة (أنا أكون ..) ، وعلى أنها تغيير فى حالاتها هى ، يبقى العالم سبباً خارجياً لها ، لكن الحزن الشعرى على العكس من ذلك يلتقط على أنه خاصية للعالم ، فسماء الخريف حزينة ، كما أنها رمادية(١) » .

٢ — الأسلوب الأدبى :

إذا كنا قد درسنا حديث العلاقة الرأسية (الاستبدالية) للكلمات فى حديث الإشارة الأدبية فإن موعدنا الآن أن ندرس حديث العلاقات الأفقية التى لا يتضمنها إلا التركيب الأدبى ، وبادىء ذى بدء نقول : إن جوهر الدراسات الأسلوبية البنيوية من حيث حديث هذه العلاقات هو فكرة العدول عن أساوب أصل المعنى الموضوع لأداء التركيب واختيار أداء آخر(٢) .

---

(١) راجع بناء لغة الشعر ص ٢٠٢

(٢) يجدر التنويه بأن بعض الأسلوبين البنيويين عدلوا وظيفة التركيب الأدبى التى كان قد اصطلح جا كوبسون على تسميتها باسم الوظيفة الجـــالية أو الشعرية ، أقول عدلها بعضهم إلى الوظيفة الأسلوبية (أنظر ص ٢٠٦ علم الأسلوب د/ صلاح فضل) .

ويختلف الباحثون فيما بينهم من حيث إطلاق الاصطلاح الذى يؤدى غرضهم، سواء فى ذلك اصطلاح العدول أو اصطلاح أصل المعنى، ولذلك ترى الأسلوب الأدبى يسمى : انزياحاً أو تجاوزاً أو اختلالا أو إطاحة أو مخالفة أو انحرافاً أو انتهاكا أو خرقا للسنن أو لحنا أو عصيانا أو تحريفا ،كما يسمى أسلوب أداء أصل المعنى فى مقابل ذلك : الاستعمال الدارج أو الاستعمال المألوف أو التعبير البسيط أو التعبير الشائع أو الكلام الفردى أو الوضع الحيادى أو درجة الصفر أو النمط العام أو الاستعمال العادى أو الاستعمال السائر أو الاستعمال المتوسط أو السنن اللغوى أو الخطاب الساذج أو العبارة البريئة أو الاستعمال النمط أو النمط فقط(١) .

على أننا يجب أن ننبه إلى أن ظاهرة الانحراف فى التركيب الأدبى التى تدخل ضمن البحث البنيوى الأسلوبى إنما هى الظاهرة التى لها علاقة بالسياق الأدبى ، والتى يلح الأديب عليها إلحاحاً ، ويؤثرها على غيرها من البدائل من أجل كسر هذا السياق وإقامة تضاد بنيوى له(٢) .

والسياق الأدبى ينبغى أن يشمل ـ كما ذكر ستيفن أولمان ـ « لا الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب ، بل القطعة كلها ، والكتاب كله ، كما ينبغى أن يشمل ـ بوجه من الوجوه ـ كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات ، والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذى تنطق فيه الكلمة لها هى الأخرى أهميتها البالغة فى هذا الشأن(٣) » .

---

(١) راجع ص ٤٧٩/٤٨٠ بحث د/ عبد السلام المسدى (مساهمة الألسنية فى تحديد الأسلوب الأدبى) ضمن حولية الجامعة التونسية ١٩٧٨ — قضايا الأدب العربى ٢ .

(٢) قيمة التضاد الأسلوبية تكمن فى نظام العلاقات الذى يقيمه بين العنصرين المتقابلين وعلى هذا فلن يكون له أى تأثير مالم يتداع فى توال لغوى (انظر ص١٩٣ علم الأسلوب) .

(٣) راجع دور الكلمة فى اللغة ص ٦٢ . هذا ، ولم أعدل فى العبارة رغم أن

هذا، وقد ذكر بعض الباحثين أن من أمثلة الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالتركيب الأدبي استخدام وحدات معجمية معينة، والزيادة (أو النقص) النسبيان فى استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال ظروف، حروف جر .. الخ)، وطول الكلمات المستخدمة أو قصرها، وطول الجمل، ونوع الجمل (اسمية، فعلية، ذات طرف واحد، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية .. الخ)، وإيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة(١)، ونزيد نحن أن مما تنطبق عليه هذه الظاهرة أيضا حديث الزحافات والعلل، حيث إن له اختصاصاً كبيراً بالتشكيل اللغوى، وحديث التقديم والتأخير فى الجمل الإسمية والفعلية، ومخالفة مقتضى الظاهر، والفصل والوصل بين الجمل، والقصر، والالتفات وغيرها مما يذكره البلاغيون فى حديثهم عن المعانى الزائدة التى تحدث بسبب رعاية مقتضى حال بعينه من قبل الأديب.

ويلعب المنهج الإحصائى دوراً بارزاً ليس فقط فى دراسة الظواهر الأسلوبية ورصدها، بل أيضا فى التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال فى استعمال اللغة، والشطط الذى لا متعة فيه - كما يقول ليتش(٢) وإذا كان لابد لنا أن نشير إلى شىء من نتائج استخدام المنهج الإحصائى فى الدراسات البنيوية للظواهر الأدبية فإن لنا أن نذكر شيئا من نتاج دراسة رومان جاكوبسون التى أجراها على الشعر حيث جاء فيها أن الشعر الملحمى الذى يركز على الشخص الغائب يرتبط ارتباطاً قوياً بالوظيفة المرجعية للكلام وتغلب عليه طريقة المجاز المرسل، والشعر الغنائى الموجه نحو الشخص المتكلم

ترجمتها ركيكة بسبب بداهة معناها، فلتكن كما هى حرصا على أمانة النقل.

(١) راجع كتاب الدكتور سعد مصلوح : الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية ١٨/١٩.

(٢) المرجع السابق ص ٣٧.

يرتبط ارتباطاً عميقاً بالوظيفة التأثيرية ، والفن الخطابى سواء أكان تضرعاً أم حضاً يتميز بالوظيفة الإفهامية ، وتسيطر عليه الأبنية الاستعارية[١] . على أننا نحيل القارىء بعد ذلك إلى النظر فى الدراسة الشهيرة التى طبقت هذا المنهج وخرجت منه بثمار طيبة ، وهى دراسة جون كوين (بناء لغة الشعر) التى ترجمها إلى العربية الدكتور أحمد درويش وطبعتها الهيئة العامة لقصور الثقافة فى أكتوبر ١٩٩٠ .

لكننا يجب أن نحذر قبل ختام حديثنا هذا من الغلو فى اتباع الطريقة الإحصائية فى دراسة الظواهر الأسلوبية ، حيث إنها قد تخدع الباحث فيجمع فى دراسته عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على تشابه سطحى فيما بينها ، كما أنها ليست ملائمة لبعض المباحث الأسلوبية مثل دراسة الظلال الوجدانية ، والتأثيرات الإيقاعية ، والأصداء الموحية ، وما شابه ذلك فى الأساليب ، فضلا عن أنها فى كثير من الأحيان تغفل تأثير السياق مع عظيم خطره فى التحليل الأسلوبى ـ كما بينا .

التحليل البنيوى للنصوص الأدبية :

قبل أن نبد هذا التحليل نذكر بعض الدعائم التى اعتمدها الدارسون البنيويون[٢] :

١ ـ البنية هى نموذج عقلى تجريدى يتصوره المحلل ليفهم تركيب النص على ضوئه .

٣ ـ بنية العمل الأدبى بنية رمزية متعددة الدلالة ، بمعنى أنها لا تكف عن توليد المعانى كلما درست .

---

(١) انظر كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ٩٦، ٩٨ .

(٢) اعتمدنا فى ذكر هذه الدعائم على كثير من النصوص التى اقتبسها د/صلاح فضل فى كتابه نظرية البنائية فى النقد الأدبى — القسم الثانى ، وماذكرناه عن غيره أشرنا إلى مصدره .

٣ - معنى أي عنصر في العمل الأدبي هو إمكانية دخوله في علاقة متبادلة مع العناصر الأخرى في العمل الأدبي ، ومعنى العمل الأدبي نفسه هو دخوله في مجال تكوينه المقالي - كما أسلفنا في حديث المجال اللغوى .

٤ - تأويل عنصر ما من عناصر العمل الأدبي ، وكذلك تأويل العمل الأدبي نفسه يتوقف على شخصية النـــاقد الأدبي ، وعصره ، وموقفه الأيديولوجى .

٥ - كل شرح للعمل الأدبي الشعرى يوصف بأنه حقيق وزائف في آن واحد ، حقيق لأنه يؤدى جمـــلة المعنى وخلاصته ، وزائف لأنه يؤديها بكلمات منثورة فيخون بهذا بنية التركيب الشعرى الفنية ، ويجردها من أهم مزاياها(١) .

٦ - لبنية الأدب الرمزية علاقة كبيرة ببعض النظم الرمزية الأخرى مثل الحلم بمفهوم فرويد .

٧ - ليس من أهداف البنائية أن تصف عملا أدبياً بالجودة أو الرداءة ، وإنما كل ماتصبو إليه إبراز كيفية تركيبه ، والمعانى التى تكتسبها عناصره عندما تتآلف على هذا النحو .

٨ - يقوم الأدب على الغموض المفهوم بطريقة ما(٢) .

٩ - التحليل البنيوى أساساً هو محاولة وضع مجموعة من الأعراف والتقاليد الأساسية لقراءة النص الأدبي(٣) .

---

(١) ليس هذا خاصا بالشعر ، ولكنهم كثيراً ما يطلقون على الأدب شعراً .

(٢) يرى السرياليون أن الابهام واللبس والغموض من سمات العمل الأدبي ، لكن البنيويين يشددون على أنه لابد من فهم الأدب بطريقة ما - كما بينا - انظر بناء لغة الشعر ص ١١١ .

(٣) البنيوية وعلم الإشارة ص ١٤٨ .

١٠ - يتوسع بعض البنيويين ، مثل فرانايكرمود ، فى مصطلح الصورة الذى ذكرناه عند هيلمسليف فيطلق على العمل الأدبى بجميع أبعاده هذا المصطلح(١) .

ثم نقول فى حديث التحليل البنيوى :

قدم البنيويون نموذجين لتحليل النص الأدبى : أولهما : النموذج البلاغى ، وثانيهما : النموذج النحوى ، ويعتمد التحليل البنيوى لكلا النموذجين على التحليل الأسلوبى الموضوعى للفن الأدبى انطلاقا من الألسنية الوظيفية (علم اللغة الحديث) ، ونستشهد فى هذا الصدد بقول تينيانوف : « يمثل الأثر منظومة من عناصر على علاقات متبادلة ، والعلاقة المتبادلة بين كل عنصر والعناصر الأخرى هى وظيفته ، نسبة إلى المنظومة(٢) » ، ومن هنا فإن تحليل الآثار الأدبية يتركز فى البحث عن الوحدات ذات الدلالة ، ثم عن العلاقة المتبادلة بين هذه الوحدات ، وهنا يفرقون بين الشعر والنثر ، حيث يرون(٣) أن العنصر الأول فى الشعر هو أنه محاولة إيصال إحساس الشاعر إلى القارىء ، وبعبارة أخرى إيصال الاستجابة الانفعالية والفلسفية عن العالم المحيط به إلى القارىء ، بينما العنصر الأول فى النثر أنه ينقل شيئا - كما يقول فاليرى(٤) - ، ولذلك اشتهر عندهم أن وظيفة النثر دلالية ، ووظيفة الشعر إيحائية .

ونأتى - الآن - إلى النموذج الأول فنرى جاكوبسون - رائد فكرة هذا

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب ص ٥٦ .
(٢) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٩٢ .
(٣) انظر ص ٢٠ النقد التطبيقى التحليلى .
(٤) نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٣٧٨ .

النموذج - يعتمد على البُعدين اللذين حددهما دى سوسير من قبل - أعنى البعد الرأسى (العلاقات الاستبدالية) والبعد الأفقى (العلاقات التجاورية) ، ويصرح - كما ينقل عنه الباحثون - إثر دراسته لحديث تأليف الإشارات اللغوية ووظائف الكلام أن الشعر تتحول فيـــه المقاطع أو النبرات إلى وحدات وزنية ، كما أنه يقوم على مبـــدأ التشابه (من قوافى ، وتجانس صوائت[1] ، وإيقاع ، ونبرة ... إلخ) ، بينما النثر يعتمد تكوين الأحداث وتأليف الإشارات فى تسلسل منطقى ، ثم يستنتج من ذلك أن الصورتين البيانيتين اللتين حددتا لغويا انطلاقاً من تأليف الإشارات واختيارها (يقصد الاستعارة التى تقوم على عنصر الاختيار اللغوى (العلاقات الاستبدالية) ، والمجاز المرســـل الذى يقوم على علاقات التلاصق والمجاورة (العلاقات الأفقية) تستخدمان مجدداً لتحديد الصيغ المختلفة للخطاب الأدبى ، ولننظر - الآن - إلى مانقله صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية عن جاكوبسون فى حديث التحليل البنيوى للأقاصيص : « نمو خطاب مايمكن أن يحدث على مدى سطرين معنويين مختلفين : فموضوع يجر آخر إما بواسطة المشابهة ، وإما بوساطة الملاصقة ، فالأفضل من غير شك الحديث عن قضية

---

(١) تنقسم الأصوات الكلامية إلى صوائت وصوامت ، ويحدد الصوت الصائت بأنه الصوت المجهور ، أى الذى يحدث فى تكوينه أن يندفع الهواء فى مجرى مستمر خلال الحلق والفم ، وخلال الأنف معهما أحيانا ، دون أن يكون ثمة عائق (يعترض مجرى الهواء اعتراضاً تاماً) أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا ، وأى صوت (فى الكلام الطبيعى) لا يصدق عليه هـذا التعريف يعد صوتا صامتا ، أى أن الصوت الصامت هو الصوت المجهور أو المهموس الذى يحدث فى نطقه أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملا (كما فى حالة الباء) أو اعتراضا جزئيا فذلك من شأنه أن يمنع الهواء من أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع (كما فى حالة الثاء ، والفاء مثلا) - راجع كتاب الدكتور محمود السعران علم اللغة مقدمة للقارىء العربى ١٦٠/١٦١ .

استعارية فى الحالة الأولى ، وعن قضية المجاز المرسل فى الحالة الثانية »(١) . « الكاتب الواقعى باتباعه سبيل علاقات الملاصقة ينشىء استطرادات تخص المجاز المرسل من العقدة إلى الجو ، ومن الشخصيات إلى الإطار المكانى الزمانى ، فهو مولع باصطناع تفصيلات تقوم على استخدام الجزء للكل »(٢) .

أما عن استخدام كلا الصورتين البيانيتين فى التحليل البنيوى للشعر فنذكر القارىء بما سبق أن قلناه عن جاكوبسون من أنه بعد دراسته التحليلية للشعر استخرج بعض النتائج منها أن الأناشيد الغنائية الروسية تسيطر عليها الأبنية الاستعارية ، بينما الشعر الملحمى يرتكز على طريقة المجاز المرسل .

أما النموذج الثانى الذى يقوم على الفكر النحوى فيركز على دراسة عناصر النص الأدبى وبيان ترابطها التركيبى سواء كان شعراً أم نثراً ، وننقل فى هذا الصدد ما ذكره صاحب كتاب النقد الأدبى والعلوم الإنسانية من أنه تشيع لدى البنيويين مشابهة مفادها أن بنى النصوص هى على صورة بنى الجملة(٣) .

وعلى هذا فهم يدرسون فى الفن الشعرى المفردات الشعرية ومعانيها الإيحائية ، والصور المجازية ، والرموز الفنية ، والوزن العروضى ، وترتيب القصيدة ، وشكلها المرئى(٤) ومغزاها العام(٥) ، كما يدرسون فى الفن

---

(١) النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٩٩

(٢) المرجع السابق ص ٩٨ (٣) المرجع السابق ص ١٢١ .

(٤) نشير هنا إلى أن بعض الشعراء يميل إلى استخدام شكل خاص لكتابة شعره لبعث جو جمالى خاص يجعل القارىء كأنه ينظر إلى لوحة مرسومة ، أو قطعة منحوتة ، مثل أن يستخدم حروفا معينة فى طباعة شعره ، أو يجعل القصيدة على هيئة معينة كما قيل إن بعضهم قد نظم قصيدة جعل كتابتها على شكل كأس خمر مقلوبة لحث الناس على عدم معاقرة الخمر - راجع ٣٩/ ٤٠ النقد التطبيقى التحليلى .

(٥) مغزى القصيدة هو الفكرة الأساسية التى تهيمن على العمل الأدبى ، وتجعله =

القصصى الشخصية وأنواعها ، والحبكة(١) وطرق تنظيمها ، ومكان الأحداث وزمانها ، ولغة القصة وأسلوبها ومغزاها العام أيضا .

وطريقة هذه الدراسة تقوم - كما يقول رائدها تزفيتان تودوروف(٢) - على تلخيص العمل الأدبى شعراً أو نثراً فى صورة جمل مكونة من مسند ومسند إليه حتى يتأتى الحد الأدنى من مستوى التذوق الأدبى ، أو حتى يظهر شبح المعنى (كما يقولون)(٣) ، ثم دراسة العناصر التى قدمنا ذكرها سابقاً مع الافصاح عن العلاقات المنطقية والمكانية والزمانية بينها(٤) .

ولئن كان بيان هذه العلاقات واضحاً فى تحليل الفن القصصى فإننا نشير إلى بيان ذلك فى الشعر بمثل قولهم : « ليس للتفعيلات ، أى وجود بذاتها ،

= وحدة واحدة ، ويتطلب تحديد هذا المغزى عمليتين مترابطتين ، الأولى : تحديد موضوع القصيدة ، والثانية : تعيين موقف الشاعر من موضوعه . والعملية الأولى سهلة نسبيا ، فموضوع القصيدة قد يحدده أو يوحيه عنوان القصيدة ، وكذلك فحوى القصيدة برمتها ، أما تعيين موقف الشاعر من موضوعه فهو أكثر تعقيداً وأبعث على الشك والتردد ، فإن كان موضوع القصيدة سياسيا ، فإن موقف الشاعر قد ينتهى بتفضيل طرف على طرف ، أما إن كان الموضوع فلسفيا فإن موقف الشاعر سينتهى على الأغلب بالحيرة والشك أو بالإيمان والقناعة . (راجع النقد التطبيقى التحليلى ص ٤٧) .

(١) الحبكة : هى مجموعة أحداث متصلة ومترابطه تسير فى اتجاه معين ، ووظيفتها تصوير شخصية فى حدث ما (المرجع السابق ص ٧٦) .

(٢) انظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ١٢١ ، ونظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٤٠٣ .

(٣) انظر ص ٤٥ النقد التطبيقى التحليلى ، ٤٠٣/٤٠٤ نظرية البنائية فى النقد الأدبى .

(٤) راجع نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٤٠٥ .

فهى لا توجد إلا نسبة إلى البيت الشعرى بأكمله ، وخاصية كل نبرة تنجم عن موقعها فى البيت ، والمبدأ المنظم فى البيت يتنوع حسب اللسان والنظام العروضى »(١) ، وقولهم : « البيت الشعرى بنية طباقية معقدة يأتى البحر ليتراكب فيها مع الإيقاع العادى الخاص بالخطاب »(٢) ، وقولهم : « القصيدة الشعرية ماهى إلا صورة شعرية مركبة من مجموعة من الصور الشعرية الأخرى »(٣) .

هذا ، وبالله التوفيق ؟

والحمد لله أولا وآخراً ، وصل اللهم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيراً .

---

(١) انظر النقد الأدبى والعلوم الإنسانية ص ٩٣

(٢) الموضع السابق

(٣) راجع النقد التطبيق التحليلى ص ٢٩

كلمة أخـــيرة

لئن كان لـكاتب هذا البحث أن يقول فى نهاية حديثه شيئا فإن بحسبه أن يتحدث عن نعمة الله عليه من خلال الأشياء التالية :

١ — يتسم هذا البحث بالعرض الواضح للفـكر الأوربى فى حين أن غيره - كما قال الدكتور شفيع السيد فى معرض حديثه عن الـكتب التى تعرض هذا الفـكر - يتسم بالغموض الشديد الذى يجعل من قراءته مغامرة شاقة(١).

٢ — يقدم هذا البحث كتاباً تأليفياً عن الفـكر الأوربى ، وليس مجموع كتابات مترجمة - كما هو حال أغلب البحوث التى تدور فى هذا الفـكر .

٣ — يجمع هـــذا البحث خلاصة الفـكر الأوربى فى اتجاهاته النقدية الرئيسية ، ومقدار علم الباحث أن بحثه هو أول البحوث التى تغامر بدخول هذا المضمار على مستوى الثقافة العربية .

هذا ، وبالله التوفيق ؟

د. عبد العزيز أبو سريع ياسين

---

(١) راجع مقدمة كتابه الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى .

أهم مصادر البحث ومراجعه

أولا : الكتب :

١ ـ الإبداع (نصوص مختارة) نشرها ب . ى . فرنون ، ترجمها د. عبد الكريم ناصيف ، وزارة الثقافة والإرشـــاد القومى ـ دمشق ١٩٨١ .

٢ ـ الأدب المقارن ـ د. محمد غنيمى هلال ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر .

٣ ـ الأدب وفنونه ـ د. محمد مندور ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر .

٤ ـ أسس علم الاجتماع ـ د. محمود عودة ـ دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت .

٥ ـ الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ـ د. مصطفى سويف ـ دار المعارف بمصر ط ٤ .

٦ ـ الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) ـ د. سعد مصلوح ـ دار الفكر العربى بالقاهرة ط ١٩٨٤/٢ .

٧ ـ بحث فى علم الجمال ـ تأليف جان برتليمى، ترجمة د. أنور عبدالعزيز مراجعة د. نظمى لوقا ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر .

٨ ـ بحوث الاعلام (الأسس والمبادىء) ـ د. سمير محمد حسين ـ عالم الكتب .

٩ ـ بناء لغة الشعر ـ تأليف جوين كوين ـ ترجمة د. أحمد درويش ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة بجمهورية مصر ـ أكتوبر ١٩٩٠ :

١٠ ـ البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه ـ د. عبد الوهاب جعفر ـ دار المعارف ١٩٨٩.

١١ ـ البنيوية وعلم الإشارة ـ ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة ، مراجعة د. ناصر حلاوى ـ دار الشئون الثقافية ـ بغداد ط ١ سنة ١٩٨٦ .

١٢ ـ تاريخ علم الاجتماع ـ د. محمد على محمد ـ دار المعرفة الجامعية ـ ط ٣ سنة ١٩٨٣ .

١٣ ـ تاريخ النظرية فى علم الاجتماع واتجاهاتها المعاصرة ـ د. محمد عاطف غيث ـ دار المعرفة الجامعية ١٩٨٧ .

١٤ ـ تحليل المضمون ـ د. سمير محمد حسين ـ عالم الكتب ط ١/ ١٩٨٣ .

١٥ ـ التفسير فى العلوم الاجتماعية (دراسة فى فلسفة العلم) ـ د. علا مصطفى أنور ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع بالفجالة / القاهرة سنة ١٩٨٨ .

١٦ ـ التفسير النفسى للأدب ـ د. عز الدين إسماعيل ـ دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت .

١٧ ـ الخلق الفنى ـ سلسلة كتابك ـ العدد ٣٣ ـ د. مصرى عبد الحميد حنورة ـ دار المعارف بالقاهرة .

١٨ ـ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ـ د. أحمد درويش ـ مكتبة الزهراء .

١٩ ـ دراسات فى علم الجمال ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٠ .

٢٠ ـ دراسات فى الفلسفة المعاصرة ـ الجزء الأول ـ د. زكريا إبراهيم ـ مكتبة مصر ـ دار مصر للطباعة .

٢١ ـ دراسات فى القصة والمسرح ـ محمود تيمور ـ المطبعة النموذجية ـ مكتبة الآداب .

٢٢ ـ دور الكلمة فى اللغة ـ تأليف ستيفن أولمان ـ ترجمة د. كمال محمد بشر ـ مكتبة الشباب ١٩٨٧ .

٢٣ - الذاكرة والنسيان (دراسة سيكلوجية من الناحية النظرية والتطبيقية وفى الحياة العادية والمرضية) - أحمد عطية الله - مكتبة النهضة المصرية - ط ٢ - يناير ١٩٨٠ .

٢٤ - الشخصية الناجحة - عرض وتقديم د. مصطفى غالب لآراء سيجموند فرويد ، اشتيفان بنديك ، الفرد ، أدلر ، جانيه ، آرترجيتش ، كرتشمر ، شبركوه ، ستربنج ، كسلر - منشورات دار الهلال بيروت ١٩٨٥ .

٢٥ - علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته - د. صلاح فضل - دار الآفاق الجديدة - بيروت ط ١/ ١٩٨٥ .

٢٦ - علم الاجتماع الثقافى ومشكلات الشخصية فى البناء الاجتماعى - د. قبارى محمد إسماعيل - منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٢ .

٢٧ - علم النفس الاجتماعى (دراسات عربيه وعالمية) - د. محمود السيد أبو النيل - دار النهضة العربية - بيروت ط ٤/ ١٩٨٥ .

٢٨ - علم النفس عند فرويد - كالفن س . هول (جامعة وسترن ديزيروف) - ترجمة د. أحمد عبد العزيز سلامة، د. سيد أحمد عثمان مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٧ .

٢٩ - علم النفس اللغوى - د. نوال محمد عطية - ط ٢/١٩٨٢ - مكتبة الأنجلو المصرية .

٣٠ - فصول فى علم الجمال - عبد الرءوف برجاوى - دار الآفاق الجديدة. بيروت ط ١/ ١٩٨١ .

٣١ - فصول من الأندلس (فى الأدب والنقد والتاريخ) - تأليف بعض المستشرقين ، ترجمه د. عبد اللطيف عبد الحليم - مكتبة النهضة المصرية - مطبعة الفجر الجديد بالفجالة ١٩٨٨ .

٣٢ - فكر فرويد - ادغاربيش ، ترجمة جوزف عبد الله - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط ١/ بيروت ١٩٨٦ .

٣٣ - فلسفة برتراند رسل - د. محمد مهران- دار المعارف - ط٢/١٩٧٩

٣٤ - فلسفة الجمال - د. أميرة حلمى مطر - دار الثقافة للنشر والتوزيع - ط ٢/ ١٩٨٤ .

٣٥ - فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر -د. محمد زكى العشماوى -دارالنهضة العربية للطباعة والنشر / بيروت ١٩٨١ .

٣٦ - فى علم الاجتماع الأدبى - د. السعيد الورقى ، د. محمود كسبر - دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠ .

٣٧ - فى النظرية المعاصرة لعلم الاجتماع - د. عبد الباسط عبد المعطى ، د. عادل مختار الهوارى - دار المعرفة الجامعية ١٩٨٦ .

٣٨ - قواعد النقد الأدبى - لاسل ابركرومبى - ترجمة د. محمد عوض محمد طباعة ونشر دار الشئون الثقافية العامة / بغداد ط٢/١٩٨٦ .

٣٩ - اللغة والأسلوب - د. عدنان بن ذريل - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٠ .

٤٠ - اللغة والبلاغة - د. عدنان بن ذريل - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق .

٤١ - ما الأدب - جان بول سارتر ، ترجمة د. محمد غنيمى هلال - مكتبة الانجلو المصرية .

٤٢ - المجموعة الكاملة لأعمال الأستاذ عباس محمود العقاد - دار الكتاب اللبنانى ط ١ .

٤٣ - محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى - د. على عبد المعطى محمد - دار المعرفة الجامعية - الاسكندرية .

٤٤ ـ مدخل إلى التحليل النفسى ـ سيجموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشى ـ دار الطليعة ـ بيروت ط ٢ / ١٩٨٢ .

٤٥ ـ مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة ـ د. محمد مهران رشوان ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٤ .

٤٦ ـ مدخل إلى علم الأسلوب ـ د شكرى محمد عياد ـ دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض ط ١/١٩٨٢ .

٤٧ ـ مدخل إلى اللسانيات ـ رونالد ايلوار ، ترجمة بدر الدين القاسم ـ مطابع جامعة دمشق ١٩٨٠ .

٤٨ ـ مدخل إلى ميادين علم النفس ومناهجه ـ د. كمال بكداش ، د. رالف رزق الله ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ط ٢/١٩٨٥

٤٩ ـ المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية (المكتبة الثقافية ـ عدد ٣٤٣) د. نبيل راغب ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧

٥٠ ـ المرجع فى علم النفس ـ د. سعد جلال ـ مكتبة المعارف الحديثة ، دار الفكر العربى ط ١١ / ١٩٨٥ .

٥١ ـ المرجع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية ـ نخبة من أساتذة علم الاجتماع ـ دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية .

٥٢ ـ مستقبل الشعر ـ محمد ياسر شرف ـ دار الوثبة ـ دمشق ١٩٨٢ .

٥٣ ـ مشكلة البنية ـ د. زكريا إبراهيم ـ مكتبة مصر ـ دار مصر للطباعة

٥٤ ـ المعجم الفلسفى ـ د. مراد وهبه ـ ط ٣/١٩٧٩ ـ دار الثقافة الجديدة

٥٥ ـ مفاهيم نقدية (عالم المعرفة : العدد ١١٠ / فبراير ١٩٨٧) ـ رينيه ويلك / ترجمة د. محمد عصفور ـ مطابع الرسالة / الكويت .

٥٦ ـ مقدمة فى علم الجمال ـ د. أميرة حلمى مطر ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع .

٥٧ ـ موسوعة علم النفس ـ إعداد: د. أسعد رزوق ، مراجعة د. عبدالله عبد الدايم ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط ٣ سنة ١٩٨٧ .

٥٨ ـ نظرية الأدب ـ رينيه ويلك ، أوستين وارين ، ترجمة محى الدين صبحى ، مراجعة د. حسام الخطيب / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ط ١٩٨٥/٣ .

٥٩ ـ النظريات الجمالية (كانط ـ شيلر ـ هيجل ـ شوبنهاور) أ. نوكس، تعريب و تقديم د. محمد شفيق شيا / منشورات بحسون الثقافية ـ بيروت ط ١ / ١٩٨٥ .

٦٠ ـ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ـ د. رشاد رشدى ـ مكتبة الانجلو المصرية .

٦١ ـ النقد الأدبى ـ د. محمد غنيمى هلال ـ دار نهضة مصر للطباعة والنشر

٦٢ ـ النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه ـ سيد قطب ـ دار الشروق .

٦٣ ـ النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ـ ستانلى هايمن، ترجمة د. إحسان عباس ، د. محمد يوسف نجم ـ دار الفكر العربى بالقاهرة .

٦٤ ـ النقد البنيوى الحديث لبنان وأوربا ـ د. فؤاد أبو منصور ـ دار الجيل ـ بيروت / ط ١ سنة ١٩٨٥ .

٦٥ ـ النقد التطبيقى التحليلى ـ د. عدنان خالد عبد الله ـ دار الشئون الثقافية العامة / بغداد ١٩٨٦ .

٦٦ ـ نقد النقد (رواية تعلم) ـ تزفيتان تودوروف ، ترجمة د. سامى سويدان ، مراجعة د. ليليان سويدان ـ دار الشئون الثقافية العامة بغداد ط ٢ / ١٩٨٦ .

٦٧ - الاتجاه الأسلوبي في النقـــد الأدبي الحديث - د. شفيع السيد - دار الكتاب الحديث / الكويت ١٩٨٦ .

٦٨ - اتجاهات البحث الأسلوبي - د. شكري محمد عياد - دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض ط ١ / ١٩٨٥ .

٦٩ - يوسف مراد والمذهب التكاملي - إعداد د. مراد وهبه - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

ثانيا : المجلات والبحوث الدورية :

١ - سلسلة الدراسات الأدبية التي يصدرها مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بالجامعة التونسية :

(ا) بحث مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي - عبد السلام المسدي ، نشر عام ١٩٧٨ .

(ب) بحث النظرية الاجتماعية في الأدب ، التعريف بها ومحاولة تطبيقها- الرشيد الغزي - نشر عام ١٩٧٨ .

٢ - مجلة الثقافة التي تصـــدرها الهيئة العامة للكتاب (وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية) العدد ٦١ / العام السادس / أكتوبر ١٩٧٨ .

٣ - المجلة العربية للثقافة ، التي تصدرها في تونس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - العدد الثاني عشر - السنة السابعة ١٩٨٧ .

٤ - مجلة فصول التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب - عام ٨١ (عدد يناير ٨١) ، عام ٨٤ (عدد أبريل) ، عام ٨٥ (عدد يناير ، مارس أبريل - يونيو) .

٥ - مجلة الفكر العربي المعاصر التي تصدر عن مركز الانماء القومي في بيروت - العددان ٦ ، ٧ عام ١٩٨٠ .

دليـــل البحث

الموضوع — الصفحة

رقم الإيداع ٧٣١٦ / ١٩٩١

الترقيم الدولى ٥ - ١٩٩٢ - ٠٠ - ٩٧٧

استدراكات أهم أخطاء الطبع

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩	١٦	يفهم	بفهم
١٠	٧	وكانت	كانت
١٩	٣	المناظيسى	المغناطيسى
٢٠	٥	إستحواذية	استحواذية
٢٨	١٣	لايحكم	لايحكمه
٣٢	٨	عن	من
٤٠	٥	الم حلة	المرحلة
٤٢	٢١	الأدويى	الأوديى
٤٩	١٢	لفظه	لفظ
٧٢	٧	التواترات	التوترات
٧٩	٢	نى	فى
٨٨	١٨	اليفية	البنية
١٣٤	رقم الصفحة	١٣٤	١٣٤
١٣٤	١٤	للجتمع	المجتمع
١٣٧	١٥	تخديرى	تحذيرى
١٤٧	٩	بينهما	بينها
١٤٧	٩	تحضع	تخضع
١٥١	٨	يكن	يمكن
١٥٣	٢٣	ركبكة	ركيكة